جامعة دمشق

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم الآثار- الدراسات العليا

المنحوتات الجنائزية في شمال سورية خلال العصر الروماني

"بحث أعدّ لنيل درجة الماجستير في الآثار الكلاسيكية "

إعداد الطالب: داني غازي الذيب

إشراف: أ. د. مأمون عبد الكريم **أ. د. آني سارتر فوريا**

دمشق ٢٠١١

إهداء

إلى من جعلا من نفسيهما وعمريهما شمعة تحترق لتنير لي دربي وتقيل عثراتي.

والديّ

إلى الكواكب التي أنارت دنيتي وشعّت في سماء أيامي وقت كبرت فيها مساحة السواد .

إخوتي

إلى بقيّتي ونصفي الذي حباني الخالق به، ولون حياتي بأطياف الحب والنقاء .

بارعة

شكر

قيل :

" إن كانت يدك قصيرة عن العطاء فليكن لسانك طويلاً بالشكر "

ومن هذه المقولة لا أملك إلا أن أتوجّه بالشكر والتقدير - علّ الشكر وعساه يوافيهم على جزء بسيط من الجهد الذي بذلوه علي:

إلى أستاذي الدكتور مأمون عبد الكريم الذي قدم لي التوجيه العلمي والدعم المعنوي.

إلى البرفسورة أني سارتر فوريا التي ساهمت بالمشورة العلمية لإغناء البحث .

إلى أعضاء لجنة التحكيم الدكتور زياد سلهب والدكتورة رحاب أبو عباس اللذان تكبدا عناء قراءة البحث .

إلى أمناء المتاحف في دمشق وحلب وإدلب والمعرة وطرطوس .

إلى أمناء المكتبات في المعهد الفرنسي والمديرية العامة للآثار والمتاحف ومكتبة الأسد.

إلى زملائي الذين وقفوا إلى جانبي لإنجاز هذا البحث .

فهرس البحث

الفصل الرابع :

المقدمة :

إنّ دراسة الفن السوري في العصر الروماني له أهمية خاصة، لأنّه يسهم بمعرفة تاريخ الفن المحلي والإبداع الفني وتقييم الآثار المنقولة التي تعود إلى ذلك العصر، والمكتشفة في تدمر ودورا أوروبوس وأنطاكيا وحلب وأدلب وأفاميا وحماة وحمص ودمشق وحوران وجبل العرب...الخ.

ولا شك أنّ كثرة المباني التاريخية، وأهمية المكتشفات الأثرية من حلي ذهبية وآثار زجاجية، ومنحوتات محلية، وقطع فخارية، ومسكوكات..الخ. كل ذلك يدلّ على مدى إسهام القطر العربي السوري في ذلك العصر قدمَ الفن والفنون الصناعية والصناعات الفنية التي أنتجت تحفاً فنية وإرثا ثقافيا مهماً، والتي عبّر الإنسان من خلالها عن رغباته واحتياجاته في ذلك العصر، بحيث أنه لا يجب أن ننظر إليها على أنها مجرد صور أو لوحات فنية، بل يجب علينا التمعن في هذه الروائع الفنية، والتفكير بالسبب الذي يكمن وراء صنعها وماذا تمثل؟ وإلى أي شيء ترمز؟ كلها تساؤلات تثير الاهتمام للدراسة والبحث، ويطول الحديث عنها فيما إذا تطرقنا لها، ولذلك ستقتصر الدراسة على أحد ألوان الفنون التي تتمثل في المنحوتات .

لا سيما أنّ الفنون عامة، وفن النحت خاصة، يعتبر من أهم المجالات التي تعكس بصدق بالغ تفاعلات أي مجتمع بكل ما له وما عليه بعيداً عن التزييف، وعن المبالغة التي تهدف إلى إضفاء الهالات على الذات، أو الانتقاص من انجازات الآخرين .

حيث زودتنا المكتشفات الأثرية بحقائق تفيد أن فن النحت نشأ وترعرع على الأرض السورية منذ آلاف السنين، وتطور خلال كل العهود الزمنية التي مرت على سورية، وامتزج وتأثر بفنون وتقاليد الحضارات المجاورة مع الاحتفاظ بطابع فنيّ خاص به .

ففي العصر الروماني اشترك فن النحت مع فن العمارة في تزيين المدن وتجميلها بالتماثيل والنقوش المنحوتة، بيد أن مقاييس النحت، وقواعده استمدت من مدارس النحت الإغريقي عند فيدياس وبولكليت، وانصرف الفنان إلى اقتباس مواضيع أعماله الفنية من قصص الأساطير المتوارثة ومشاهد الحياة اليومية . وبدأ الأباطرة، والحكام المحليون، والأغنياء الموسرون يتهافتون على إقامة تماثيل الشرف لهم ولأقربائهم نصبوها في الساحات العامة، ومقدمة أروقة الشوارع الرئيسية، وأخذوا يطلبون بشغف نحْت صور شخصية لهم تتميز بالأسلوب المثالي أو الواقعي، وتعبّر عن ملامحهم الخاصة .

كما يظهر النحت الروماني البارز على الأضرحة الحجرية، إلا أنّ التماثيل كانت أكثر وفرة وأكثر دقة وبراعة لأنها كانت تمثل الآلهة، أو تمثل القياصرة بقوة وروعة وجلال، وترفعهم لمستوى القدسية .

حيث تميّز العصر الروماني بالغنى والتنوع في فن النحت، إذ كشفت أعمال التنقيب خلال عشرات السنين الماضية عن المئات من الأعمال الفنية في العديد من المواقع الأثرية وخصوصاً في مدينة تدمر وفي منطقة حوران، واللتين تعتبران من أهم المدن السورية في فن النحت، حيث قدمت لنا المكتشفات الأثرية كمّاً كبيراً من المنحوتات الفنية ذات الخصائص المحلية الفريدة من نوعها، وتعدّان من أهم المدارس الفنية التي عرفت في ذلك العصر، ويليها بالأهمية من حيث اللقى والمنحوتات والنصوص التدمرية مدينة دورا أروبوس (صالحية الفرات) التي كانت بمثابة مرفأً لتدمر على الفرات.

حيث تمثل المنحوتات المكتشفة في تلك المواقع تماثيل مختلفة لآلهة عديدة، وكذلك تماثيل إنسانية لأشخاص عاديين من الرجال والنساء والأطفال، أو لشخصيات عسكرية بالزي العسكري، كما تم تمثيل الحيوانات أيضاً .

لكن تبقى المنحوتات المكتشفة في المنطقة الشمالية من سورية (حلب - أدلب) ذات أهمية كبيرة، حيث تميزت بغناها في عدد المنحوتات الكلسية والرملية والبازلتية

المكتشفة وبسماتها الخاصة، وكما يدل أسلوبها الخاص على التيارات المتعددة المؤثرة في الفن السوري، فنحن نجد فيه عناصر كلاسيكية ممتزجة مع أخرى شرقية.

فمن خلال الدراسات التي تمت على هذه الأعمال نلاحظ وجود خصائص معينة تميزت بها كل فترة في أعمالها الفنية، وإن تشابهت في بعض الخصائص، ويبدو أن المادة الأولية المستخدمة في تصنيع تلك الأعمال قد قامت بدور أساسي في أعطاء ملامح معينة، بالإضافة إلى ذلك كان للفنان في كل منطقة، وللتقاليد المحلية، ومدى التأثيرات الخارجية وخاصة الكلاسيكية منها دور في خلق خصائص معينة تميزت بها كل منها على حده .

ويمكن تصنيف الأعمال النحتية إلى النحت الديني، النحت المدني، النحت الجنائزي، فقد تم تمثيل كل من الرجال والنساء والأطفال في كل من هذه الأعمال النحتية سواء كانت مجتمعة أو كل منها على حده، وسنركز في الدراسة على النحت الجنائزي في شمال سورية الذي شهد تطوراً كبيراً وانتشاراً واسعاً.

إشكالية البحث :

تشكل المنحوتات في سورية الشمالية مجموعة بالغة الأهمية للدراسة والبحث، ولكن تبقى الدراسات قليلة عنها، ولم تعطَ حقها في الدراسة مقارنة مع المنحوتات الجنائزية في تدمر وفي جنوب سورية، وهذا لا يعني أنها أقلّ أهمية منها، بل إنها ترقى إلى سويتها، ولكن لم تحظَ سوى ببعض الإشارات والأبحاث التي لا تعطي صورة متكاملة عن أساليب نحتها وموضوعاتها ورمزيتها، ولهذا فإن دراسة النحت فيها يمكن أن تواجه عدة صعوبات أو مشاكل ترتبط بغياب شديد للمصادر أو المراجع التخصصية التي يمكن أن تسهل علينا مهمة تحديد وظيفة هذه المجموعات النحتية مجتمعة أو منفردة .

كما أنّ هناك عدداً من المنحوتات التي تم اكتشافها مؤخراً، والتي يمكن أن تسهم في توضيح العديد من الإشكاليات التي واجهت الباحثين لإثبات فرضياتهم أو نفيها، لاسيما أنّا نعلم أن علم الآثار هو علم متطور في ضوء الاكتشافات الحديثة التي تجري بشكل مستمر، و تسهم في استدراك نقص المعطيات العلمية التي يتطلبها البحث.

بالإضافة إلى قيام العديد من الباحثين بدراسة منحوتات الآلهة بشكل أساسي من دون التطرق بشكل كافٍ إلى المنحوتات الجنائزية، وهذا يطرح العديد من التساؤلات :

١- هل هناك أسلوب خاص للنحت خلال العصر الروماني في شمال سورية أم أنه كان امتداداً لأسلوب النحت الذي ساد في العصر الهلنستي ؟

٢- هل كان للمكانة الاجتماعية والاقتصادية للأشخاص تأثير على أسلوب النحت؟

٣- ما هي الطقوس والشعائر التي كانت تمارس للمتوفي في هذه المنطقة؟

٤- ما هي معتقدات سكان المنطقة وأفكارهم المتعلقة بالموت ؟

٥- ما هي المعلومات التي كان يرغب بنقلها المتوفى عندما أوصى بزخرفة غرفة جنائزية أو مبنى قبري ؟

٦- هل كان للموقع الجغرافي دور في اختلاف أساليب النحت؟ لا سيما أننا نعلم أن لكل منطقة ظروفها المناخية واحتياجاتها وكذلك موادها الخام التي تختلف من منطقة لأخرى، فما مدى تأثيرها على أسلوب النحت ؟

٧- هل هناك تشابه في الطقوس والشعائر التي كانت تمارس في شمال سورية مع مناطق أخرى أم لا ؟

أهمية وأهداف البحث:

تكمن أهمية البحث في دراسة المنحوتات الجنائزية في شمال سورية بأسلوب منهجي وعلمي أكاديمي، يهدف إلى تقديم دراسة عن المراحل التي مرَ بها فن النحت في هذه المنطقة، و تكوين صورة عن الطقوس والشعائر التي كانت تمارس في تلك الفترة، وكذلك تقديم دراسة متعمقة عن معتقدات سكان المنطقة وأفكارهم المتعلقة بالموت ومقارنتها مع المنحوتات الجنائزية في مناطق أخرى من سورية لمحاولة الوصول إلى فكرة واضحة حول هذا الموضوع، بالإضافة إلى القيام بتصنيف التمثيلات الجنائزية ضمن قوائم إلى شواهد للقبور بأشكالها المختلفة، وتماثيل ونحت نافر في المدافن، وكما تشمل المنحوتات المنفردة على ألواح خاصة، بحيث يمكن من خلال المقارنة بينها توضيح الخصائص العامة لها، ومعرفة إلى ماذا ترمز، وماذا تمثل، لاستقراء السمات العامة لأسلوب نحتها، ومدى تأثرها بالمدارس الفنية الأخرى، وهذا يساعد في دراسة واستنتاج النواحي الدينية والاجتماعية والاقتصادية والعلمية التي كانت سائدة في تلك الفترة .

وكما تسهم هذه الدراسة في معرفة زي اللباس السائد في المنطقة، ومعرفة نوع الكتابات المنقوشة التي تساعد على التأْريخ، والأشكال الزخرفية من نباتية أو حيوانية ورمزيتها .

بالإضافة إلى تزويد المكتبة الأثرية والمتاحف بدراسة علمية، يمكن أن تسهم في استدراك نقص المعطيات العلمية.

منهجية البحث :

أعتمد في هذا البحث على المنهجين الوصفي والتحليلي المقارن :

المنهج الوصفي : ويتم من خلال وصف ما تمّ اختياره من نماذج اعتماداً على الدراسة الميدانية للقطع في المتاحف بالإضافة إلى الاعتماد على تقارير البعثات الأثرية، وما ورد من معلومات في المراجع .

أما المنهج التحليلي المقارن: اعتمدنا فيه على تحليل الخصائص العامة للعناصر الفنية في هذا المجال من النحت وإجراء المقارنات مع أعمال فنية من مناطق أخرى.

وقد تم تخصيص أربعة فصول بالإضافة إلى المقدمة والخاتمة .

سنبدأ بالفصل الأول الذي تناولنا فيه " الإطار الجغرافي والتاريخي لشمال سورية "

من خلال دراسة طبيعة وتضاريس المنطقة وأهميتها كموقع استراتيجي مميز على الطرق التجارية، بالإضافة إلى دراسة تاريخ المنطقة في العصر الروماني بشكل مفصل.

أما في الفصل الثاني فإننا درسنا " النحت في سورية خلال العصر الروماني" وتناولنا فيه دراسة مراكز النحت في سورية، وخصائصها المحلية، ومدى التأثيرات الكلاسيكية فيها .

وفي الفصل الثالث تناولنا " المنحوتات الجنائزية في شمال سورية " ويتضمن تصنيف المنحوتات الجنائزية إلى شواهد فردية وثنائية، وشواهد تمثل نسوراً وتماثيل ذكورية وأنثوية، بالإضافة إلى النحت النافر في المدافن، والقيام بوصفها بدقة لتحديد أسلوب نحتها ومميزاتها المحلية، ومدى تأثرها بالمدارس الفنية الأخرى.

أما الفصل الرابع " التحليل والمقارنة" فيتضمن تحليل السمات المميزة للمنحوتات، ومقارنتها مع نماذج مشابهة من مناطق أخرى، وذلك بدراسة نماذج أخرى من مناطق مختلفة، ومقارنتها مع النماذج المدروسة لتوضيح السمات والمميزات العامة لأسلوب نحتها، ومدى التأثيرات الكلاسيكية، إضافة إلى معرفة أوجه التشابه والاختلاف في مجال النحت الجنائزي في المناطق المختلفة في سورية .

وفي الخاتمة تحدثنا عن النتائج التي تم التوصل إليها في البحث .

الفصل الأول

الإطار الجغرافي والتاريخي

الفصل الأول

الإطار والجغرافي والتاريخي

١- الإطار الجغرافي:

يمكن تقسيم سورية الطبيعية إلى وحدتين جغرافيتين كبيرتين، الأولى سورية الشمالية والثانية سورية الجنوبية، تفصل بينهما تضاريس هضبية جبلية، تنبثق من سلاسل بلاد الشام الغربية "سلسلة الجبال الساحلية السورية ولبنان الغربية وفلسطين، ثم سلسلة جبال شرق أغوار الانهدام السوري الإفريقي المؤلفة من كرد داغ حازم و الوسطاني والزاوية ولبنان الشرقية وشرقي الأردن"، وهي السلاسل التي تحجب عالم الداخل السوري عن عالم البحر المتوسط، وتعيق الاتصال بينهما إلا عن طريق ممرات طبيعية ذات ماض تاريخي موغل في القدم، تخترق السلاسل الجبلية الغربية في أماكن محددة.

تنحصر دراستنا هنا بالوحدة الجغرافية الشمالية من الداخل السوري التي كان لبيئتها وأوضاعها الجغرافية الطبيعية أكبر الأثر في استقرار الإنسان واستمرار استيطانه.[١] تبلغ مساحة المنطقة الشمالية حتى مجرى نهر الفرات ٢٢٩١٩كم٢ أي ١٢% من مساحة القطر العربي السوري، وقد جرى تقسيم المنطقة المذكورة إدارياً في مطلع الستينيات إلى محافظتين هما: محافظة حلب ومحافظة ادلب[٢]، ولكن كانت تسمى قبل ذلك إقليم هضبة حلب والشامية الشمالية. حدوده الشمالية هي حدود القطر مع تركيا بين جرابلس في الشرق وحبيب كلس "كلز" في الغرب، أما في الشرق فحدوده تساير إقليم الجزيرة والفرات وهو عبارة عن سهل واسع وهضاب كلسية

---

[١] عبد السلام، عادل: الموقع الجغرافي لحلب وبيئتها الطبيعية، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، م٤٣، وزارة الثقافة- المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق،١٩٩٧، ص٢٦.

[٢] أسم ادلب يرجعه بعض الباحثين إلى أصول كلدانية قديمة ، ويقول العلامة خير الدين الأسدي (١٩٠٠- ١٩٧١) إن اسم أدلب مشتق من اللغة الآرامية من اللفظة المركبة "أردلب" وتعني "أر" هواء و"د" أداة بين المضاف والمضاف إليه و"لب" القلب، ومعنى اللفظة هواء القلب، أي ينعش القلب وحقيقتها كذلك .

يمر بها نهر الفرات،[٣] ومن الغرب يحده البحر المتوسط وسلسلة جبال الأمانوس وكاسيوس"جبل اكرا" والبرجولوس"جبل الأنصارية"، وترسم نهايات جبل البشري والجبال الوسطى لإقليم الوسط السوري حدود الإقليم الجنوبية. خريطة (١) .[٤]

يمكن من خلال ملاحظة المشهد الطبوغرافي استنتاج أن الجبال تمتد من الشمال إلى الجنوب على عرض يتراوح بين ٣٥و٥٠ كم، وتتراوح الارتفاعات فيها بين١٢٠٠و٦٠٠ م، وتشمل: هضبة حلب و جبل الأكراد وجبل سمعان وجبل ليلون وجبل الأعلى وباريشا والدويلة وأخيراً جبل الزاوية، أي تمتد بشكل طولاني من وادي النهر الأسود ونهر العاصي غرباً وتنتهي شرقاً بوادي عفرين، ثم تحاذي أقدام الجبال المذكورة على مسافة ١٢كم تقريباً إلى الغرب من طريق حلب- حماة.[٥]

تميّز هذه المنطقة تضاريس التوائية من النمط الجوراسي، كما في جبل الأكراد، حيث تنتشر على شكل مروحة من الجنوب الغربي نحو الشمال الشرقي، ولكنها تنقطع فجأة عند حرف خط الكسر المطل على وادي النهر الأسود، مثلما تميزها تضاريس انكسارية ناتجة عن حركات شاقولية مؤلفة من نجود ومن أغوار أو حفر أنهدامية صغيرة في زمرة جبال الأعلى وباريشا والدويلة، أو على شكل نصف قبة، كما في جبل الزاوية، مع ما يصاحب ذلك من سهول أنهدامية وكسور شاقولية حيث تتجاوز مقادير الأمطار ٤٠٠مم.[٦]

أما هضاب وسهول هذه المنطقة فتقع بين سلسلة الجبال الوسطى من الجنوب، وسلسلة جبال الزاوية وجبال حلب من الغرب والشمال الغربي، وسهول نهر الفرات وواديه من الشرق، أما الحدود السورية التركية: فتشكل حده الشمالي، وتعرف هذه الهضاب باسم هضبة حلب- ادلب، ويتميز سطحها بالانحدار من سفوح المرتفعات

---

[٣] وفقاً لنصوص سترابون: الجغرافية،ت: محمد المبروك الدويب، الجزء السادس عشر، منشورات جامعة قاريوس، بنغازي، ٢٠٠٦، ص٢٣٩.

[4] Butcher. K: 2004, Coingae in Roman Syria"Northern Syria 64B.C-253A.D",royal numismatic society,London,p7.

[٥] مجموعة مؤلفين: المعجم الجغرافي للقطر العربي السوري ، م١، ط١، دمشق،١٩٩٠، ص٥٤٢.

[٦] عبد السلام، عادل: الأقاليم الجغرافية السورية، مطبعة الاتحاد، دمشق، ١٩٨٩-١٩٩٠، ص٨٤-٨٦ .

الجبلية من الشمال والغرب والجنوب نحو مركز الوسط الذي يحتوي على منخفضات عدة مغلقة متمثلة بسبخة الجبول وشبث والمراغة والخرايج والمطخ، وتتشعب الأودية السيلية على سطح الهضبة التي تتجه بمعظمها نحو الوسط المنخفض، لكن الأودية التي تنتشر في الأراضي المسايرة لوادي الفرات تنتهي إلى النهر وهي قصيرة عموماً أطولها وأهمها وادي الرصافة الذي يتكون من ترافد العديد من الأودية، كما يوجد عدد كبير من الحفر متباينة الأبعاد بالإضافة إلى بعض التلال الصغيرة.[٧]

وبالنسبة لسهول المنطقة فإن أرضها تكونت من رواسب الدور الثالث في الشمال والغرب، ومن رواسب الدور الثاني في الجنوب والشرق، كما توجد فيها غطاءات بازلتية وخاصة في جبل الحص وشبيت[٨]، وفي المنطقة الممتدة بين سهول حلب وحماة بواسطة عوامل التعرية، فهي كلسية فيها الحوار والمارن، على العكس من سهل إدلب المكون من تربة حمراء قرمزية أحياناً ناتجة عن تحلل وتفسخ الصخور الكلسية الثلاثية.[٩]

وأهمّ نهرين يعبران الشمال السوري: هما نهر الفرات القادم من الأراضي التركية الذي يجتازه في الجزء الشرقي منه، والذي يتلقى في قطاعها الأعلى مياه رافده نهر الساجور،[١٠] ونهر العاصي القادم من الجنوب الذي يخترق الجزء الغربي من الأقاليم ويسير في جزء منه مع حدود لواء الاسكندرون،[١١]وكذلك نهر عفرين الذي ينتهي عموماً بنهر العاصي بعد أن يشكل مع نهر قرة صو بحيرة العمق التي تتصرف مياهها إلى نهر العاصي عبر مجرى مائي لا يزيد طوله عن ٧كم، يعرف باسم النهر الأسود. ومن الأنهار الأخرى التي هي الآن أنهار فصلية الجريان نذكر

[٧] دانون، سهام علي: جغرافية سورية العامة، منشورات جامعة دمشق، ٢٠٠٧-٢٠٠٨، ص٨٩.
[٨] جبل الشبيت: يقع جنوب شرق جبل الحص، تفصل بينهما أرض خناصر، ويطل على سبخة الشبيت في الجنوب الشرقي وسبخة رسم الروام في الشمال.
[٩] عثمان، عبد العزيز، محمد تقي عبد الرحمن: سوريا ولبنان " دراسة شاملة للجغرافية الطبيعية والحياة البشرية"، مكتبة ربيع، ط١، حلب، ١٩٥٤، ص٧٠-٧١.
[١٠] ينبع نهر الساجور من تركيا من منطقة عينتاب ويجري باتجاه الجنوب والجنوب الشرقي، وبعد منعطف الوادي الأسود يجري هذا النهر من الغرب إلى الشرق وبعمق ٥٠-٦٠م في سهل الساجور المرتفع.
[١١] موسى، علي حسن، محمد حربة: في ربوع سورية "جغرافياً وسياحياً"، مطبعة الشام ، دمشق، ١٩٩٥، ص ٢٤٢.

نهر قويق الشهير الذي يخترق مدينة حلب في منتصفها، حيث ساعد توافر الماء منه ومن الينابيع والآبار على قيام المدينة واستمرار إعمارها دون انقطاع .[١٢] بالإضافة إلى نهر الذهب وأبو جبار اللذين ينتهيان في سبخة الجبول بجانب العديد من الأنهار المؤقتة الأخرى التي تسيل فيها المياه شتاءً وتنعدم صيفاً، باستثناء بحيرة الأسد التي تطل على أراضي حلب من الغرب.[١٣]

لكن مناخ المنطقة شبه صحراوي أي أنه حار صيفاً وبارد شتاءً، والفروق الحرارية الفصلية واليومية فيها أكبر من الفروق الحرارية في منطقة الأخدود الانهدامي المتوسطية .

وتتراوح أمطار هذه المنطقة بين٣٠٠مم في القسم الشرقي منها بينما تصل إلى ٧٠٠مم في القسم الغربي، وذلك لعدم وجود جبال متصلة ببعضها تشكل حاجزاً يمنع من وصول الرياح الممطرة إليها، ولهذا فإن هذه المنطقة أقل جفافاً من المناطق الداخلية الجنوبية. [١٤]

وهكذا فإننا نلاحظ من خلال ما تقدم توفر كل العوامل التي ساعدت على استقرار الإنسان في هذه المنطقة منذ أقدم العصور، ونشوء العديد من المدن التي تطورت عن قرى صغيرة، ما لبثت أن توسعت لاستيعاب التطور المستمر في حياة الناس وازدياد أعدادهم ونشاطاتهم، وهذا ما يؤكد أهمية الموقع الاستراتيجي للمنطقة، وما توافر بها من مصادر طبيعية ساعدت على الاستقرار .

[١٢] عبد السلام، عادل: ١٩٩٧، ص٢٥.

[١٣] موسى، علي حسن، محمد حربة: ١٩٩٥، ص٢٤٣ .

[١٤] عثمان، عبد العزيز، محمد تقي عبد الرحمن: ١٩٥٤، ص ٣٢٧.

٢- الإطار التاريخي :

٢-١- تاريخ سورية خلال العصر الروماني :

حازت سورية على اهتمام الرومان منذ سنة ١٩٦ق.م أي خلال الحكم السلوقي لسوريا حيث كان تدخل الرومان فيها دائماً لصالح البطالمة الطامعين فيها، حتى أن الرومان كانوا أول من حرضوا اليهود ضد السلوقيين،[١٥]ويعود اهتمام الرومان بسورية لعدة أسباب منها: رغبتهم بتحقيق الأمان من الناحية العسكرية، نظراً لموقع سورية الإستراتيجي على البحر المتوسط، وكذلك من أجل حماية المصالح التجارية الرومانية، فكان لابد من الاستيلاء على سورية وتحويلها إلى ولاية رومانية.[١٦]

وقد ساعدهم في فرض سيطرتهم عليها عدة أسباب ظهرت في آن واحد لتسهم في انحلال الحكم السلوقي، وإضعافه، تمثلت بما ظهر من قوى سياسية على أطراف مملكة السلوقيين، عملت على تفكيكها جغرافياً، كالفرثيين[١٧] في الشرق ثم "تيغرانس" و " ميثراداتس" في الشمال والأنباط[١٨] وتجمعات اليهود في الجنوب، عدا عن أن زعماء بعض القبائل العربية التي سبق وتغلغلت في الشمال السوري، تمكنوا من السيطرة على بعض المدن في الجزيرة العليا، يضاف إلى ذلك عنصر آخر قام بدور خطير في تدهور الأحوال الاجتماعية العامة ألا وهو انتشار عصابات اللصوص والقراصنة في البر والبحر على السواء، فقد تمكن هؤلاء من السيطرة حتى على بعض المدن الساحلية، واتخذوا منها قواعد لهم، كما ساعدتهم الطبيعة

---

[١٥] حتي، فليبب: تاريخ سوريا ولبنان وفلسطين ، ت: جورج حداد ، عبد الكريم رافق، ج١، بيروت، ١٩٨٢، ص٢٥٨-٢٧٤ .

[١٦] داوني، جلانفيل: أنطاكية القديمة، ت: إبراهيم نصحي، دار النهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٧، ص١٠١.

[١٧] قامت دولة البارت أو الفارث أو الأشكانيين بين ٢٥٠ ق.م و٢٢٤م. فمع منتصف القرن الثالث قبل الميلاد أخذت القبائل الرحل التي التي تنزل بين مشارف بحر قزوين وبلاد تركستان تضرب في الأرض كعادتها.ومن بينها قبيلة البارثيين وهي إحدى القبائل السكوذية Scythiens التي جعلت وجهتها السهول الممتدة شمال تلال خرسان فاستولوا عليها بعد أن أجلوا عنها سكانها سنة٢٥٠ق.م. واقتطعوا الإمبراطورية السلوقية وأقاموا دولة البارت، على أنه لم يتهيأ لهم الاستيلاء على إيران كلها وإقامة هذه الدولة إلا بعد قرن من الزمن، وقدر لهذه الأسرة مطاردة الإغريق المستوطنين ومحاربة الرومان الذين كانوا يعتقدون أنهم ورثة الإسكندر، لذلك زحفوا نحو الغرب وأسسوا إحدى حواضرهم في الحضر بالعراق، وكانت لهم صلات لا تنقطع مع تدمر. ويعتبر ميترادات الثاني الذي تولى الحكم سنة ١٢٣ق.م، أول ملك بارثي يمكن مملكة البارث من الظفر بمكانة بين الدول، إلا أن المملكة وقعت مع مرور الأيام ضحية فتن داخلية، فانقسمت وتجزأت وظهرت فيها طبقات طامعة في الملك، فاستغل الأمير الفارسي أردشير الوضع، فأغار على البارث وانتزع صولجان الملك من أرتبان الخامس وقتله سنة ٢٢٤م، ولقب نفسه بشاه الفرس وأسس أسرة الساسانيين.

[١٨] قبائل بدوية عربية سكنت فلسطين الجنوبية في القرن الرابع قبل الميلاد، كانت البتراء عاصمتهم، صدوا هجمات السلوقيين سنة ٣١٢ق.م، وقضى عليهم الإمبراطور الروماني ترايانس سنة ١٠٦.

الجبلية الصعبة في سلسلة لبنان والمرتفعات الوعرة البعيدة في كيليكيا على إنشاء كثير من المعاقل التي تعطيهم الحماية، والأوكار التي يتركون فيها الكنوز والأسلاب، وكان من نتيجة هذه الأمور عدم وجود الحكم القوي ثم ما لبثت أن سادت الفوضى، وانتشر الخوف على طريق القوافل، واختفى ذلك النظام الذي ضبط حركة التجارة في الحقبة السابقة، ووصل الأمر إلى حد أن القراصنة نظموا أنفسهم في قوة مسلحة، سيطرت على شبكة الطرق في منطقة شرقي المتوسط، وحتى معظم خطوط الملاحة، ووقعت تحت رحمتهم تجارة المواد الأساسية، ومن أهمها الحبوب التي كانت عصب الحياة اليومية بالنسبة للرومان،[١٩] فقررت روما أن تضع حداً لذلك، لا سيما أن خصماً رهيباً في الشمال ميتريدات السادس أوباتور، ملك البنطس في آسيا الصغرى، قد حرمهم فجأة من أملاكهم في آسيا الصغرى، وتحالف مع القراصنة، فكلف بومبيوس Pompeius [٢٠] في سنة ٦٧ق.م بالقضاء على القراصنة، وفي سنة ٦٦ق.م أوكلت إليه مسؤولية قتال ميتريدات. ضمن هذه المعطيات ظهرت الجيوش الرومانية لأول مرة في سورية، وبينما طارد بومبيوس خصمه ميتريدات في القوقاز، نزل اثنان من نوابه في سورية، دخلوا دمشق خلال سنة ٦٥ق.م، لحق بهما بومبيوس سنة ٦٤ق.م، أعلن عندئذ ضم المملكة السلوقية[٢١] إلى الإمبراطورية الرومانية، على شكل مقاطعة جديدة سماها سورية.[٢٢] فأحسّت معظم المدن بالارتياح عندما دخل بومبيوس سنة ٦٤ق.م، بعد أن كان قد طهر معظم أنحاء البحر المتوسط من القراصنة في سنة ٦٧ ق.م،[٢٣] حيث جلب الرومان لسوريا السلام والنظام، وظلت روما نوعاً ما بعيدة عن التدخل المباشر في شؤون سورية في تلك الفترة، مما جعل الملوك يخشون التصرف بانفتاح، على الرغم من احتفاظ عدد من المدن والأمراء باستقلالهم مثل أنطاكيا، التي أعطاها بومبيوس الحرية، وذلك أسوة بما فعله مع مدن أخرى من سورية، كانت من بينها سلوقية

---

[١٩] الحلو، عبد الله: سوريا القديمة، التاريخ العام، ألف باء – الأديب، ط١، دمشق، ٢٠٠٤، ص٩١٦.

[٢٠] من قادة الرومان الذي تولى الحكم من سنة ١٠٦- ٤٨ق.م فتح سورية وحولها إلى إقليم روماني.

[٢١] اسم لعدة مدن أنشأها السلوقيون، أشهرها في العراق على نهر دجلة أسسها سلوقس الأول سنة ٣٠٧ق.م، وكانت عاصمة لمملكة سورية قبل التحول إلى أنطاكية، استولى عليها البارتيون سنة١٤٠ ق.م على أنقاضها وأنقاض قطسيفون بنى العرب مدينة المدائن.

[٢٢] سارتر، موريس: سورية في العصور الكلاسيكية، ت: محمد الدنيا، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٩، ص٢٥-٢٦.

[٢٣] حميدة، عبد الرحمن: محافظة حلب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٢، ص١٦.

بيروية، ولكن هذه الحرية لا تعني في الواقع سوى أن المدينة كان يسمح لها بإدارة بعض شؤونها الداخلية، غير أن جميع الأمور الهامة كانت تحت الإشراف الروماني.[٢٤]

لقد جعلت سورية في عداد الولايات التي كان يحكمها قناصل سابقون،[٢٥] وأول قنصل سابق تولى حكم سورية أولوس غابينيوسAolos Gabeneos بين سنة ٥٧-٥٥ ق.م، الذي نظم الفوضى السائدة في جباية الضرائب، مما ساهم بعودة الانتعاش الاقتصادي إلى البلاد.

بعد غابينيوس عين "ماركوس كراسوس Marcos Crasos" الذي حصل على وظيفة نائب قنصل سوريا لمدة خمس سنوات، وحين وصوله إلى سورية في سنة ٥٤ ق.م بدأ عملياته الحربية ضد مملكة الفرثيين عدو روما اللدود، الذي هزم أمامهم في حملة قادها ضدهم في سنة ٥٣ق.م، وكانت نتيجتها أن قتل وأبيد معظم جيشه، مما أدى إلى وصول "غايوس كاسيوس Gaeos Caseos" لحكم سورية، حيث كانت سوريا الغربية - بعد تشتت الجيش الروماني عند حران ومقتل "كراسوس Crasos" - قد أصبحت سهلة السقوط أمام الفرثيين الذين قاموا في سنة ٥١ق.م بغزوها، وتغلغلوا فيها حتى بلغوا أنطاكية، الأمر الذي دفع "كاسيوس Caseos" الحاكم الذي خلفه إلى التحصن في أنطاكية للدفاع عنها، إلا أن الفرثيين لم يحاولوا حصارها طويلاً، ففضلوا التراجع على طول منطقة العمق ومنخفض العاصي، وانسحبوا بعدها من كل بلاد الشام إلى ما وراء الفرات.[٢٦] غير أن الحرب الأهلية في الدولة الرومانية خلال الفترة التالية سنة ٤٩ق.م بين جوليوس قيصر Julius Caesar ومجلس الشيوخ، وانعكاسها السيء على الأحوال العامة في سورية التي تورطت في هذا الصراع لصالح جوليوس قيصر الذي عندما قدم إلى

---

[٢٤] كسواني، جوريا حنا: الإدارة والتنظيمات الإدارية الرومانية في سورية(٦٤ق .م-٣٠٥م)، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة دمشق، ٢٠٠٤-٢٠٠٥، ص٤٢.

[٢٥] أول ما ظهر نظام القناصل في روما حوالي سنة ٤٥٠ق.م حيث كان ينتخب قنصلان لمدة سنة واحدة، وكانت لهما صلاحيات كاملة عسكرية ومدنية وقضائية والإشراف على الانتخابات والمجالس.

[٢٦] الحلو، عبد الله: ٢٠٠٤، ص٩١٩-٩٢٠.عبد الحق، سليم عادل: روما والشرق الروماني، المطبعة الهاشمية، دمشق،١٩٥٩.

سورية، وقف في مدن كثيرة منها لتوزيع الهبات مكافأة لأهلها على مناصرتهم له، ومعاقبة المدن الأخرى لمعارضته له كأفاميا.

وفي سنة ٤٧ ق.م، وصل جوليوس قيصر إلى أنطاكيا، في نفس اليوم الذي أنشئت فيه المدينة على يد سلوقس، وهناك أصدر مرسوماً يمنح بموجبه أنطاكية الحرية، بالإضافة لذلك عمل جوليوس قيصر على إنشاء مجموعة من المباني الشهيرة في أنطاكية.

وعندما اختتم قيصر زيارته لأنطاكية، أقام على سورية شاباً من أقربائه، يدعى سكستوس جوليوس قيصرScstos Julius Caesar، وثمت في سنة ٤٦ ق.م أن قام أحد أنصار بومبيوس وكان يدعى كايكيليوس باسوس Caeceleos Basos بتدبير فتنة بين الجنود لقى سكستوس قيصر حتفه في خلالها، وظل الصراع مستمراً إلى أن قتل يوليوس قيصر سنة ٤٤ق.م [٢٧].

مرت فترة من الفوضى والتخبط السياسي بعد وفاة قيصر، ظلت سورية تشارك بقية العالم الروماني ما ساده من الاضطرابات والقلق، إلى أن آلت السلطة للحكومة الثلاثية المؤلفة من أنطونيوسAntoineos [٢٨] و أوكتافيان Octafean[٢٩] ولبيدوس Olbedos.[٣٠]

بتولى أنطونيوس Antoineos حكْم سورية، انتهت الاضطرابات الداخلية، حيث قام بتنظيم شؤونها الداخلية، ولكنه فرض جمع الضرائب من البلاد، مما جعل الناس ينقلبون ضده، إضافة إلى انصرافه لحياة اللهو والمجون مع كليوباتراCleopatra (ملكة الإسكندرية) لدرجة أنه منحها أجزاء من سورية الساحلية والداخلية، كل ذلك أدى إلى انحطاط سياسي في سورية، تعرضت خلالها إلى غزو الفارثيين سنة ٤٠ ق.م اجتاحوا بها كل بلاد الشام حتى فلسطين، ولم يبق للرومان حين ذاك إلا مدينة

[٢٧] Sartar. M:2007,The middle East under Rome,T.Catherine Porter and Elizabeth Rawlings,Harvard University press Cambridge,London,p50-51.

[٢٨] الذي كان أحد قادة قيصر العسكريين.

[٢٩] الذي كان قيصر قد تبناه.

[٣٠] داوني، جلانفيل: ١٩٦٧، ص١٠٢-١٠٥.

صور، واستمرت هذه الغزوة سنتين، ولم يستطع الرومان إخراجهم من سورية إلا بصورة تدريجية على مدى السنتين التاليتين حتى سنة ٣٨ ق.م، وبلغ تأزم الأوضاع أوْجه في الدولة الرومانية عندما وقعت المواجهة العسكرية الكبرى بين "أوكتافيان Octafean" الذي يحكم الجهة الغربية من الإمبراطورية الرومانية وبين أنطونيوس ومعه كليوباترا المسيطرين على سورية ومصر، ودارت معركة بحرية كبيرة في سنة ٣١ ق.م عند أكتيوم Actium قبالة ساحل اليونان الغربي، وعلى الرغم من أن أنطونيوس وكليوباترا كان لهما أسطول متفوق وموقع حصين هناك فقد تمكن "أوكتافيان" من إحراز نصر ساحق في تلك المعركة، وكانت كليوباترا قد انسحبت مع سفنها تاركة " أنطونيوس" بمواجهة "أوكتافيان" الذي اتجه بعد ذلك إلى مصر وسقطت بيده الإسكندرية، وأما " أنطونيوس" فقد أقدم على الانتحار بسيفه.[٣١]

وفي طريق عودة " اوكتافيان" عبر بلاد الشام لاقى ترحيباً من السكان الذين عانوا طويلاً من الاضطرابات، وغزوات الفرثيين، وباتوا ينتظرون بفارغ الصبر حكومة قوية مستقرة. حيث أصبح " أوكتافيان" بعد هذا النصر الذي حققه الأقوى في روما بلا منازع، فأوجد ما عرف بالنظام الإمبراطوري الذي أصبح أعلى سلطة في الدولة الرومانية مع البقاء على بعض الجوانب المعبرة عن النظام الجمهوري، ففي سنة ٢٧ق.م منحه مجلس الشيوخ لقب أوغسطسAugustus [٣٢]حيث بدأ عهد من الاستقرار الحقيقي.[٣٣]

فقد نظم أوغسطس سورية حتى غدت تعتبر من أعظم ولايات الإمبراطورية وأكثرها أهمية، فاعترف بسلطة الأسر المحلية الحاكمة في سورية ووضع فيها أربع فرق من الجيوش الرومانية تدافع عن حدودها من مصر حتى الفرات، كما كان الوضع سائداً في العصر الجمهوري، فرابطت إحداها عند مدينة اللاذقية Laodicea وأخرى في وادي نهر العاصي، ورابطت فرقة بالقرب من مملكة كوماجين،[٣٤]

---

[31] Thoumin. R:1929, Histoire de Syrie, Paris,p.122-123.

[٣٢] الذي يعني المقدس .

[٣٣] الحلو، عبد الله: ٢٠٠٤، ص٩٢٠-٩٢٢.

[٣٤] منطقة قديمة في شمال سورية ، كانت مملكة مستقلة في القرن الثاني قبل الميلاد، أخضعتها روما سنة ٦٤ق.م .

ووضعت كتائب عسكرية عند المواقع الهامة أيضاً كتدمر وبصرى ودورا أوروبوس،[٣٥] وبقيت هذه الفرق العسكرية على حالها في عهد خليفة أغسطس الإمبراطور تيبيريوس[٣٦] Tiberius، فتحولت مملكة كوماجين في عهد تيبيريوس إلى ولاية رومانية، وذلك بعد وفاة ملكها [٣٧].

وفي عهد تيبيريوس Tiberius تم إنزال العقوبة بالسيد المسيح تحت رغبة اليهود في ولاية يودايا Judaea على يد الوالي الروماني بيلاطس البنطي Pilatus Pontius [٣٨].

بعد وفاة الإمبراطور تيبيريوس استلم الحكم ابن أخيه الإمبراطور جايوس كاليجولاGaius Caligula، [٣٩]وقد حاول هذا الإمبراطور تأليه نفسه، وفرض على شعبه تأليهه، وتقديم طقوس العبادة لتماثيله مما أدخله في صراع مع اليهود الذين قاموا في مدينة قيصرية بتدمير معبد أُقيم له، فأمر الإمبراطور والي سورية بأن ينصب تمثالاً له في وسط المعبد اليهودي الكبير في أورشليم Jerusalem، ولكن الوالي خشي من رد فعل اليهود فتلكأ في تنفيذ هذا الأمر حتى قُتل الإمبراطور تحت ضربات الحرس الجمهوري [٤٠].

وفي عهد هذا الإمبراطور قام الكاهن الأكبر في أورشليم بإرسال عدد من الجنود إلى مدينة دمشق بقيادة شاؤل لملاحقة المسيحيين فيها [٤١].

بعدها تولى عرش روما الإمبراطور كلوديوس Claudius [٤٢] وقد أراد مكافأة أحد الأمراء اليهود المقربين منه وهو أجريبا Agrippa الذي كان يعيش في روما، فعينه ملكاً على يودايا والسامرة، فأُلغيت الولاية الرومانية فيها، ولكن بعد وفاة أجريبا

---

35 Fergus. M: 2001, The Roman Near East 31B.C-337A.D,Harvard university press, London, p 33- 34 .

٣٦ الذي حكم من سنة ١٤ – ٣٧ م .

37 Millar. F : The Roman near east, Harvard university press,London-England, p53 .

38 Tacitus : 1994-2000,The Annals, The histories,Tran slated by Alfred John Church and Wiliam JACKSON brodribb,The Internet Classics ARCHIVE by DanielC,XV44.

٣٩ الذي تولى الحكم من ٣٧ – ٤١ م

٤٠ الناصري ، سيد أحمد علي : تاريخ الإمبراطورية الرومانية، دار النهضة العربية، ط٢، القاهرة ، ١٩٨٥م، ص ١٤٨ -١٤٩ .

٤١ أعمال الرسل : (٩ : ١- ٢) .

٤٢ الذي حكم من ٤١ – ٥٤ م

عادت يوديا والسامرة ولاية رومانية مجدداً يشرف على إدارتها موظف روماني [٤٣].
وما أن أُعلن موت الإمبراطور حتى تولى الحكم الإمبراطور نيرون Neron[٤٤] الذي شهد عهده فترة تدهور في معظم الولايات الرومانية، كما قام اليهود بثورة عنيفة في ولاية يوديا سنة ٦٦م، فقام الإمبراطور بتعيين القائد فلافيوس فسباسيانوس Flavius Vespasianus [٤٥] لقمع الثورة وقد تمكن فسباسيان من القضاء على ثورة اليهود والسيطرة على المنطقة فيما عدا أورشليم سنة ٦٨ م، وأثناء تواجد فسباسيان في سورية وصلت أنباء عن مقتل الإمبراطور نيرون .

بعد موت الإمبراطور نيرون حكم في سنة واحدة أربعة أباطرة نتيجة الصراع بينهم للوصول للحكم، وكان نتيجة ذلك أن أصبحت الجيوش مع الحرس الإمبراطوري هي التي تصنع الأباطرة، وتضعهم في الحكم أو تعزلهم عنه، فقد استلم الحكم جالبا Galba ثم تلاه أوتوOtho، وحكم بعده فيتلليوس Vitellius، وقد دخل هذا الأخير بصراع مع القائد فسباسيان القادم من الشرق ودارت رحى الصراع بين الطرفين في مدينة كريمونا، ثمّ انتقل للعاصمة روما نفسها، وقد انتهى الصراع بإعدام فيتلليوس على مرآة من نظر العامة، وآل الحكم بعد ذلك لفسباسيان،[٤٦] الذي كان له خبرة كبيرة في أحوال سورية، وفي عهده تطورت مدن كتدمر وبصرى لتصبح أكثر ارتباطاً بالتقاليد الرومانية، كما تم ضم كوماجين بشكل نهائي للإمبراطورية الرومانية ، وتم إنهاء استقلال حكم السلالة المسيطرة على حمص Emesa سنة ٧٢ م، حيث لم يعد يرد أي ذكر لملوك هذه الأسرة، وتحولت كل من كوماجين وكبدوكية إلى ولايتين قنصليتين . [٤٧]

[٤٣] فرح ، أبو اليسر: الشرق الأدنى في العصرين الهلنستي والروماني، عين للدراسات والبحوث، ط١، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٣٥٩ .
[٤٤] الذي تولى الحكم من ٥٤ – ٦٨ م
[٤٥] إمبراطور روماني حكم روما بين ٦٩-٧٩م.
[٤٦] الناصري، سيد أحمد علي: تاريخ الإمبراطورية الرومانية، دار النهضة العربية، ط ٢، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١٨١ - ١٨٥ .
[47] Bowersock. G. W**:** Syria under Vespasian**, JRS**, Vol. 63, 1973 , p 140 .

حكم بعد فسباسيان ابنه تيتوس سنة ٧٩م، ثم تلاه في الحكم أخوه دوميتيان Domitianus سنة ٨١م الذي تمّ اغتياله سنة ٩٦م، وتمّ اختيار المحامي المسنّ نيرفا Nerva، [٤٨] ولم يطرأ الكثير من التغييرات على أوضاع سورية خلال هذه الفترة .

انتقل الحكم بعدها للإمبراطور تراجان Trajan ، [٤٩] وفي عهده أصبحت بلاد الأنباط ولاية رومانية كما أنّه عين حاكماً رومانياً عليها، [٥٠] وقام الرومان بضم عدد من المدن التي كانت تابعة لتجمع مدن الديكابوليس Decapolis [٥١] إلى الولاية الجديدة وأطلقوا عليها اسم الولاية العربية، وجعلوا بصرى عاصمتها، [٥٢] كما قام تراجان بحملة ضد البارثيين في عهده، فاجتاحت قواته وادي الفرات ودجلة، وتمكنت من الوصول حتى العاصمة البارثية طيفسون Ctesephon سنة ١١٦ م والاستيلاء عليها، وفي أثناء وجود القوات الرومانية في سورية، اشتعلت ثورة اليهود الكبرى سنة ١١٥م، وقد تمكن الإمبراطور من إخماد هذه الثورة، وبعد أن عاد الإمبراطور من حملته الشرقية، وهو في إنطاكية ضرب المدينة زلزال شديد، مما ألحق بالمدينة أضراراً بالغة نجا الإمبراطور منها بصعوبة . [٥٣]

اختار الإمبراطور حاكم سورية هادريان Hadrian [٥٤] لكي يخلفه في الحكم، ولم يكن هادريان يؤمن بسياسة التوسع، لذلك لم يشارك الرومان بأية معارك تذكر عدا الحرب التي خاضها الإمبراطور ضد اليهود، وكانت بسبب رغبة الإمبراطور في بناء مدينة جديدة على أنقاض أورشليم وبناء معبد للإله جوبتير فيها، وقد تمكن الجنود الرومان من السيطرة على الثورة، وكذلك زار الإمبراطور تدمر سنة١٣٠م

---

[٤٨] الذي تولى الحكم بين ٩٦-٩٨م.

[٤٩] إمبراطور روماني حكم بين ٩٨-١١٧م الذي يُعتبر أول إمبراطور يجلس على عرش روما من أصول غير رومانية، لأنه كان من أبناء اسبانية

[50] Ammianus Marcellinus :1894, The Roman history ,Translated by D.Yonge,B.A George Bell&sons, book XIV- ch XIII : 13,London .

[٥١] اسم أطلق قديماً على منطقة تحيط ببيرة طبرية وبالأردن وتمتد حتى شمال اليرموك، وفيه المدن الهلنستية العشر: دمشق، فيلادلفيا"عمان"، سقيتوبوليس "بيسا"، بيلا"فحل"، جرش، قناتا "قناة"، جدارة"أم قيشس"، ديوان"تل الأشعري"، هيبوس" قلعة الحصن"، إبيلا.

[٥٢] التي أنشئت من قبل الإمبراطور تراجان .

[٥٣] علي، أحمد علي اسماعيل، تاريخ بلاد الشام القديم، مركز الشام للخدمات الطباعية، م١،ط١، دمشق، ١٩٩٨، ص٣٥٢-٣٥٣.

[٥٤] إمبراطور روماني حكم ١١٧-١٣٨.

ومنحها اسم بالميرا هادريانا، كما زار مدينة غزة سنة ١٣١م، أما إنطاكية فحظيت باهتمام كبير منه، وأقام فيها عدداً من المنشآت أشهرها حمامات هادريان [٥٥].

وبموت هادريان أصبح الإمبراطور الجديد أنطونينوس بيوس[٥٦] Antoninus Pius وفي عهده الطويل الذي اعتبر حقبة ازدهار في الإمبراطورية، عاشت كل الولايات بسلام عهده،[٥٧] وقبل وفاته اختار ماركوس أوريليوسMarcus Aurelius [٥٨] ليخلفه في الحكم، وقد أصر الإمبراطور الجديد عند توليه الحكم على أن يشرك معه أخاه المتبنى لوكيوس فيروسLucius Verus فأصبح يتولى العرش إمبراطوران . وفي عهده اجتاح البارثيين سورية حيث هزموا الحامية الرومانية ونهبوا الولاية، فكلف الإمبراطور شريكه في الحكم بتولي مهمة ردع البارثيين، وطردهم من سورية، وعلى الرغم من تخاذل وكسل لوكيوس فيروس إلا أن الجنرالات الرومان تمكنوا من إعادة الأمور إلى نصابها .

حكم كومودوس Commodus [٥٩] بعد أبيه وساءت أحوال الإمبراطورية بعهده بشكل كبير بسبب انشغاله بالتنعم بمزايا الإمبراطور وإهماله شؤون الحكم، وقد قتل في إحدى حلبات المصارعة التي كان يهوى المشاركة بها.[٦٠] فعادت الفوضى السياسية في الإمبراطورية بعد مقتل كومودس وثارت قوات الجيوش وأصبحت كل منها ترشح جنرالها إمبراطوراً، وكان صاحب الحظ الأكبر منها حاكم بانونيا سبتيميوس سيفيروس Septimius Severus [٦١] الذي دخل روما وسيطر على الأمور فيها،[٦٢] فقد قرر أن يضع حداً لهجوم البارثيين المتكرر على حدود الإمبراطورية فقاد حملة بين سنتي ١٩٧ ـ ١٩٨ استولى فيها على عاصمتهم، ثم عاد إلى سورية بعدها، كما عمد على تقليص الصلاحيات الواسعة التي منحها

[٥٥] فرح، أبو اليسر: ٢٠٠٢، ص ٣٦٤ ـ ٣٦٦ .
[٥٦] لقب بالورع وحكم من ١٣٨ – ١٦١ م.
[٥٧] دياكوف.ف، كوفاليت.س: الحضارات القديمة، ت: نسيم واكيم اليازجي، دار علاء الدين، ج٢، ط١، دمشق ، د.ت، ص٦٦١.
[٥٨] الذي حكم من ١٦١ – ١٨٠ م.
[٥٩] الذي حكم من١٨٠ – ١٩٢ م .
[٦٠] الناصري، سيد أحمد علي: ١٩٨٥، ص ٢٧٠ – ٢٨٦ ، ٣٠٨ .
[٦١] إمبراطور روماني من أصول أفريقية حكم ١٩٣-٢١١م، تزوج وهو في الأربعين من العمر من جوليا دومنا أثناء وجوده في سورية، وقد أثمر هذا الزواج بولادة ابنين لسبتيموس سفيريوس هما باسيانوس وبوبليوس سبتيموس جيتا.
[٦٢] محفل، محمد: دمشق الأسطورة والتاريخ، إصدارات الأمانة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربية ٢٠٠٨، دمشق، ٢٠٠٨، ص ١٩٩- ٢٠٠ .

أسلافه من القياصرة إلى حكام الولاية السورية الغنية، وشعر الإمبراطور بأن ولاية سورية ولاية كبيرة، فعمل على تقسيمها إلى ولايتين، ولاية في الشمال: وتدعى سورية الجوفاء "Syria Coele" أي مستعمرة سورية تمتد من أنطاكية عاصمتها حتى أفاميا، وأخرى في الجنوب: وتدعى "Syria phoenices" أي سورية الفينيقية وعاصمتها صور،[٦٣] ثم قام بتوسيع الولاية العربية بأن ضم إليها كل فلسطين وأقاصي جنوب بلاد الشام .[٦٤]

حاولت جوليا دومناJolea Domna[٦٥] بعد موت زوجها في سنة ٢١١م، أن تجعل الأخوين باسيانوسBaseanos وجيتا Jeta يحكمان معاً تحت إشرافها، ولكن عوضاً عن ذلك قام صراع بين الأخوين انتهى بمقتل جيتا ووصول باسيانوس الذي عُرف بلقب كراكلا Caracalla [٦٦] إلى الحكم[٦٧]. الذي عمل على مهاجمة البارثيين سعياً لضم الأراضي البارثية إلى أجزاء الإمبراطورية، جاعلاً من أنطاكية مركزاً تنطلق منه القوات العسكرية نحو المملكة البارثية بهدف حماية سورية وتوسيع حدودها الشرقية، أما نهايته ، فكانت على يد قائد الحرس الإمبراطوري ماكرينوس Macrinus الذي دبر مؤامرة لقتله سنة ٢١٧م[٦٨].

وفي هذه الفترة لم تشهد سورية أحداثاً هامة إلى أن نادى الجيش بألكسندر سيفيروس Alexander Severus [٦٩] إمبراطوراً[٧٠] ففي عهده شهد الشرق تطوراً هاماً تمثل في سقوط الدولة البارثية وقيام الأسرة الساسانية[٧١] بالسيطرة على الحكم، وأخذ الفرس يحلمون بإعادة إمبراطوريتهم القديمة، حيث قام الفرس سنة ٢٣٠-٢٣١م بغزو بلاد الرافدين التي كانت تابعة للرومان، مما اضطر الإمبراطور لتجهيز

---

[63] SARTRE. M: 2001, p.614.

[٦٤] كلينكل، هورست: آثار سورية القديمة، ترجمة: قاسم طوير، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٥، ص ٦٢ .

[٦٥] إمبراطورة من أصل سوري، سليلة أسرة حمصية كهنوتية.

[٦٦] ابن سبتيموس سيفريوس وجوليا دمنا السورية حكم ٢١١-٢١٧م.أما لقبه هذا فقد حصل عليه بسبب نوع من الجبة الغالية التي كان يضعها على رأسه .

[٦٧] محفل، محمد: ٢٠٠٨، ص ٢٠١- ٢٠٣ .

[٦٨] المرعشلي، ميسون: ولاية سورية منذ عهد الأسرة السيفرية حتى عهد دقلديانوس، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة عين شمس ، مصر،٢٠٠٥، ص٤٧.

[٦٩] إمبراطور روماني والده كراكلا حكم ٢٢٢-٢٣٥م.

[٧٠] الناصري، سيد أحمد علي: ١٩٨٥، ص ٣٣٥ - ٣٣٦ .

[٧١] سلالة فارسية أسسها أردشير الأول الذي استولى على طيسفون عاصمة البارثيين، من ملوكها كسرى الأول والثاني، غزت جيوشها سورية ومصر وأرمينيا، قضى الفتح العربي على آخر ملوكهم يزدجرد الثالث، وانقرضت دولة الساسانيين بموته سنة ٦٥١م.

حملة للتصدي لهم، وقد تمكن من إلحاق الهزيمة بهم، فعاد إلى روما للاحتفال بانتصاره سنة ٢٣٣م، ولكن عقب ذلك ثار الجيش على الإمبراطور، وقام بقتله مع أمه سنة ٢٣٥م، ليبدأ بذلك عصر من الاضطراب سيستمر لقرابة الخمسين سنة في الإمبراطورية الرومانية. [٧٢]

ومن أهم الأحداث التي تلت ذلك كان غزو الفرس بلاد الرافدين وسورية سنة٢٤١م ولكن القوات الرومانية تمكنت من طرد الفرس في العام التالي، وكان ذلك في عهد الإمبراطور جورديان الثالثGordian III [٧٣] الذي ارتبط بعلاقة وطيدة مع أحد شيوخ العرب الأقوياء في وادي الأردن، فعينه قائداً للحرس البريتوري، ثم أشركه معه في الحكم، وبعد مقتل الإمبراطور تمكن من اعتلاء العرش تحت اسم فيليب العربيPhlip The Arab [٧٤] الذي عقد معاهدة صلح مع شابور الأول ملك الفرس في سنة ٢٤٤م رغبةً منه بوقف الحرب المستمرة بين الطرفين، كما شهدت سورية في عهده نوعاً من الاستقرار والانتعاش الاقتصادي نتيجة للإصلاحات التي قام بها، ولكن أدى إهماله للجيش إلى التمرد عليه وقتله.[٧٥]

حكم بعد مقتل الإمبراطور فيليب العربي أحد قادته ديكيوس Decius[٧٦] الذي عمل على تثبيت الحكم الروماني في الشرق، ولعل أشهر عمل قام به هذا الإمبراطور كان إصداره المرسوم الذي يقضي بمعاقبة من يرفض القيام بطقوس العبادة للإمبراطور والآلهة الرسمية الرومانية، والذي ذهب ضحيته الكثير من المسيحيين .[٧٧]

وفي عهد الإمبراطور فاليريانوس Valerianus وابنه جالينيوسGalinius [٧٨] عاود الفرس الهجوم على بلاد الرافدين وسورية سنة ٢٥٣م، وسحق جيشاً رومانياً

[٧٢] المرعشلي، ميسون: ٢٠٠٥، ص٦٣-٦٤.

[٧٣] الذي حكم من ٢٣٨ – ٢٤٤ م.

[٧٤] إمبراطور روماني يعود في أصوله إلى قبيلة عربية في جبل العرب جنوب سورية حكم ٢٤٤-٢٤٩م، قتله الإمبراطور الروماني داقيوس. وقد عمل الإمبراطور على رفع القرية التي ولد فيها إلى رتبة مدينة ودعيت باسمه فيلبوبولس وهي مدينة شهبا التي تقع في الشمال الغربي من جبل حوران .

[٧٥] زهدي، بشير: فيليب العربي ٢٤٤-٢٤٩ ابن مدينة شهبا في محافظة السويداء، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، م٤١، وزارة الثقافة- المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ١٩٩٧، ص١١٦،١٠٩.

[٧٦] الذي حكم من٢٤٩ – ٢٥١ .

[77] Fergus. M :2001, p 155 - 158 .

[٧٨] إمبراطور روماني حكم من ٢٥٣- ٢٦٨ .

تعداده ستين ألف مقاتل ودمر الخطوط الدفاعية عند مدينة دورا أوروبوس، واستولى الملك الفارسي على عدة مدن في شمال سورية، كانت في مقدمتها إنطاكية، فقاد الإمبراطور فاليريانوس حملة باتجاه الشرق، وحدث الصدام بين الجيش الروماني والجيش الفارسي قرب مدينة الرها Edessa، فهزم الجيش الروماني ووقع الإمبراطور أسيراً لبقية عمره بيد الفرس .

وبعد هذه الهزيمة الكبيرة للرومان أمام الفرس باتت سورية لقمة سائغة أمامهم، وكان لابد من ظهور قوة جديدة تعمل على الوقوف بوجه حملاتهم المتكررة [٧٩].

ظهرت في تدمر أسرة مستقلة حاكمة ارتبطت بعلاقات جيدة مع الإمبراطورية الرومانية لدرجة أن بعض أبنائها أصبحوا أعضاء في مجلس الشيوخ، وقد كان الإمبراطور فاليريان قبل وقوعه بالأسر بعامين، قد منح زعيم هذه الأسرة أذينة Odenathus رتبة القنصلية، وحين وقع الإمبراطور في الأسر هرع أذينة على رأس جيش كبير من السوريين وقبائل البدو لإنقاذ الإمبراطور، فهزم الفرس ولاحق فلولهم حتى عاصمتهم، ولكنه لم يتمكن من تحرير الإمبراطور، وقد كوفئ أذينة على ولائه فمنح لقب زعيم الشرق الذي جعل منه ما يشبه نائب الإمبراطور في القسم الشرقي من الإمبراطورية الرومانية، ولكن في ذروة نجاح أذينة أُغتيل في ظروف غامضة، مما أتاح لأرملته زنوبيا Zenobia بالظهور على الساحة السياسية والحكم باسم ولدها وهب اللات أثينودوروس Athenodorus ولم يكن لطموح زنوبيا حدود، فقد اتسعت الدولة التدمرية في عهدها لتشمل سورية وجزءاً من آسيا الصغرى وشمالي الجزيرة العربية، كما أنها في سنة ٢٧٠م سيطرت على مصر، ثم أصدرت نقوداً تحمل صورة ابنها وحده مع لقب أغسطس، فكان ذلك بمثابة إعلان استقلال تدمر عن الرومان[٨٠]. مما استدعى قدوم الإمبراطور أورليان Aurelian [٨١] مع قواته وعبر آسيا الصغرى وبالقرب من مدينة إنطاكية تمكنت قواته من هزيمة القوات التدمرية، ثم دخل أورليان إنطاكية، وأعلن العفو عن سكانها بعد تقديمهم

---

[٧٩] الناصري، سيد أحمد علي: ١٩٨٥، ص ٣٦٥ – ٣٦٧ .

[٨٠] حتي، فيليب: ١٩٨٢، ص ٤٣٦ - ٤٣٩ .

[٨١] إمبراطور روماني حكم من ٢٧٠- ٢٧٥م.

الدعم لزنوبيا، بعدها سار أورليان نحو سهل نهر العاصي والتقى مجدداً بقوات زنوبيا في حمص، فعادت زنوبيا إلى تدمر في الوقت الذي رحبت فيه حمص بالإمبراطور، والذي أقام فيها الاحتفال بانتصاره، تابع أورليان تقدمه بعدها نحو تدمر وحاصرها، فحاولت زنوبيا الفرار إلى بلاد فارس، ولكن تم إلقاء القبض عليها قبل نجاح محاولتها بالهرب، وبعد اجتياح تدمر غادر أورليان المدينة بعد أن ترك فيها قوة رومانية، ولكنه أُضطر للعودة لها عندما علم أن المدينة قد تمردت على القوة الرومانية، وقام بإنهاء التمرد في المدينة، وقد تراجعت مكانة تدمر بشكل كبير إثر هذه الأحداث [٨٢].

بعد ذلك توالى على عرش الإمبراطورية الرومانية عدد من الأباطرة، ولم تحدث تغييرات كبيرة في سورية في عهدهم، إلى أن جاء الإمبراطور ديوقلسيانوس Diocletianus [٨٣] الذي عمل على إصلاح الإدارة في الإمبراطورية الرومانية التي شهدت في عهده حكماً مشتركاً لها، عُرف بالحكم التترارشي " Tetrarchie "[٨٤] أو النظام الرباعي الذي يقوم على وجود إمبراطورين يحكم أحدهما الشرق في حين يحكم الآخر الغرب، كما يساعد كل منهما شخص يلقب قيصر [٨٥].

وهذا النظام كان نظاماً فارسياً طبقه ديوقلسيانوس، وقد اختار ديوقلسيانوس ماكسيميانوس Maximianus ليكون شريكاً له في الحكم ، ثم اختار كل منهما شخصاً ليكون مساعداً وقيصراً له، فاختار دقلديانوس جاليريوسGalerrius وجعله حاكماً للشرق، بينما اختار ماكسيميانوس قسطنطيوس Constantius ليساعده في حكم ولايات الغرب .

هاجم الفرس أرمينية وسورية سنة ٢٩٧م فالتقى جاليريوس بالملك الفارسي نارسيس Narses ولكنه لقي أمامه هزيمة قاسية، وضاعت نتيجتها ولاية بلاد ما بين النهرين، ولكن في السنة التالي تمكن جاليريوس من جمع قوة كبيرة، فهاجم أرمينية

---

[82] Fergus .M: 2001, p 172 - 173 .

[٨٣] إمبراطور روماني حكم من ٢٨٤- ٣٠٥م.

[٨٤] جيبون، إدوارد: اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها، ت: محمد علي ابو درة، ج١، ط١، ١٩٩٧، ص ٢٠٨.

[٨٥] فرح ، نعيم : تاريخ بيزنطة السياسي، منشورات جامعة دمشق،١٩٩١، ص ٣٣ - ٣٤ .

وحقق انتصاراً على الجيش الفارسي، ووصل حتى العاصمة الفارسية، وانضم ديوقلسيانوس بقواته إلى جاليريوس مما اضطر الفرس لطلب الصلح، فاستردت روما ولاية ما بين النهرين[٨٦]. وقد بدأ الإمبراطور ديوقلسيانوس اضطهاداً للمسيحيين ما بين سنتي ٢٩٩ - ٣٠٤ م مصدراً عدة قرارات ضدهم، فاندلعت عدة ثورات صغيرة من قبل المسيحيين في سورية وغيرها من المناطق، ولكن تم القضاء عليها بسهولة .[٨٧] وكان ديوقلسيانوس قد أمضى السنوات بين سنة٣٠٠ - ٣٠٢ م في إنطاكية كما أنه قام برحلة إلى مصر عبر سورية، وفي سنة ٣٠٣م عاد الإمبراطور إلى مقر حكمه في نيقوميديا. وفي سنة ٣٠٥م اعتزل كل من ديوقلسيانوس وماكسيميانوس الحكم ورفع كل من جاليريوس و قسطنطيوس إلى رتبة أغسطس [٨٨].

وعين الإمبراطوران الجديدان قيصرين جديدين هما مكسيمينوس دايا في الشرق وفلافيوس سويروس Flafeos Soeros في الغرب، وفي سنة ٣٠٦م توفي إمبراطور الغرب قسطنطيوس فظهر ابنه قسطنطين Constantine على الساحة السياسية كما أنه عبث بالنظام القائم فأعلن نفسه قيصراً على إسبانية وغالية وبريطانيا، كما نادى حرس روما بمكسنتيوس بن ماكسيميانوس إمبراطوراً، كما عاد ماكسيميانوس للحكم مجدداً فأعلن نفسه إمبراطوراً كذلك، وهكذا أصبح يوجد ثلاثة أباطرة وثلاثة قياصرة في الإمبراطورية الرومانية، ولكن الوضع لم يدم مطولاً، فلقد ثار الجند على القيصر فلافيوس سويروس وقتلوه، فعين الإمبراطور جاليريوس قيصراً جديداً في الغرب هو ليسنيوس Lesneos، أما الإمبراطور ماكسيميانوس، فتم القبض عليه بأمر من قسطنطين وقُتل سنة ٣١٠م، كما توفي كل من الإمبراطور جاليريوس سنة ٣١١م و قيصر الشرق مكسيمينوس دايا سنة ٣١٣م [٨٩].

ولم يبق في الساحة السياسية سوى قسطنطين وليسينوس ٣١١- ٣٢٣م، فأصبح قسطنطين إمبراطوراً في الغرب في حين أصبح ليسينوس إمبراطوراً في الشرق، وبعد هذا الانتصار أصدر كل من الإمبراطور قسطنطين مع نظيره في الشرق

---

[86] Fergus. M: 2001, p 177- 178 .

[٨٧] الناصري، سيد أحمد علي : ١٩٨، ص ٤٢٢ – ٤٢٣ .

[88] Fergus. M:2001, p 179 .

[٨٩] فرح، نعيم : ١٩٩١ ،ص ٤١ .

ليسنيوس مرسوم ميلانو سنة ٣١٣م يعلنان السماح فيه بشكل رسمي بممارسة جميع العقائد، مع إعطاء الدين المسيحي مكانة مميزة.[٩٠]

لكن في سنة ٣٢٤ م حدث الصراع بين قسطنطين وليسينوس وانتهى بهزيمة قوات ليسينوس وتم نفيه ثم صدر القرار بإعدامه، وبذلك يكون قسطنطين قد أصبح الإمبراطور الوحيد في الإمبراطورية الرومانية.[٩١]

كما عقد قسطنطين في سنة ٣٢٥م مجمع نيقية Nicaea للعمل على توحيد الكنيسة المسيحية وإنهاء الانشقاقات المذهبية، وكان ذلك بحضور عدد كبير من رجال الدين المسيحي[٩٢]. وفي سنة ٣٢٧م زار قسطنطين سورية، وأقام لأمه المتوفاة تمثالاً عظيماً في ضاحية دافنة في إنطاكية، وأباح للسوريين اعتناق الديانة المسيحية، مما زعزع أركان الوثنية في االبلاد،[٩٣] وما بين سنتي ٣٢٤- ٣٣٠م شرع قسطنطين في بناء مدينة القسطنطينية التي كان من شأنها تمهيد السبيل لتقسيم الإمبراطورية نهائياً إلى قسمين شرقي وغربي، إلى جانب اعترافه بالديانة المسيحية، مما مهد السبيل أمام المسيحية كي تصبح دين الدولة الرسمي خريطة (٢).[٩٤]

وهكذا نرى أن الوضع العام في سورية، كان يتصف بعدم الاستقرار السياسي وكذلك نظامها الإداري والضرائبي والمبادئ التي قامت عليها علاقات السكان المحليين بالسلطات، والتي من المفروض أن تتوافق مع العادات الرومانية، فقد كانت الأوضاع تتغير بشكل دائم، وذلك تبعاً لتغير الأوضاع في روما نفسها، وللنهج السياسي الذي كان يتبعه الأشخاص الذين استلموا زمام الأمور في سورية، مما كان له انعكاس على المستوى المعيشي لحياة الناس الذين كانوا يعانون من الجوع في

---

[٩٠] محفل، محمد:٢٠٠٨، ص ٢١٣ .

[٩١] ددلي،دونالد.ر: حضارة روما، ت: جميل يواقيم الذهبي، فاروق فريد، دار النهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص٣٤٦.

[٩٢] : حتي، فيليب: ١٩٨٢، ص٣٨٧

[٩٣] يني، جرجي: تاريخ سورية، منشورات لحد خاطر، بيروت، ١٩٨٦، ص ١٥٢ .

[٩٤] حتي، فيليب: خمسة آلاف سنة من تاريخ الشرق الأدنى، الدار المتحدة للنشر، م١، ط٢، بيروت، ١٩٨٢، ص٢٠٤.

انظر للاستزادة :

Sartare. M: 1998,L'Orient Romain312B.C-235A.D,editions du Seuil, Paris.

Sartare. M: 2001,D'ALexandre 'A Z'enobie,Fayard,Paris.

فترة الحروب نتيجة لما كان يفرض عليهم من ضرائب، على العكس من فترة السلم والاستقرار التي عاشوا فيها بنعيم لما كان يغدقه عليهم الأباطرة من أموال وهبات .

٢-٢- تاريخ المنطقة الشمالية خلال العصر الروماني :

في الوقت الذي احتل فيه تيجرانس Tejrans سورية كان مجلس السناتو الروماني يُعد أنطيوخس الثالث عشر Anteokhs XIII كوريث للعرش السلوقي، وما إن انسحبت القوات الأرمينية من سورية حتى ظهر كملك تُدعم سلطته من قبل الرومان، ولكن الوضع في سورية لم يكن مستقراً، فقد سيطرت إحدى الأسر المحلية على حكم منبج Hierapolis وحلب Beroea، وإلى الشمال منها كانت مملكة أنطيوخس الأول Anteokhs I في كوماجين، كما استقلت مدن الساحل الفينيقي، أما الجنوب فقد خضع لحكم ثلاث ممالك هي الإيتوريون والأنباط والأسرة الحشمونية اليهودية.[٩٥]

أما عن تفاصيل ترتيبات بومبيوس Pompeius في سورية الشمالية، فإن تاريخ يوسيفوس Eosefos لا يتناول هذه المنطقة، ولهذا فليس لدينا سوى ملاحظات مبعثرة يمكن الإشارة إليها، فقد اعترف بومبيوس باستقلال سلوقيا في بيرويا Beroea، كما قام بثبيت أنطيوخس Anteokhs صاحب قوماجينة في مملكته، وقدم له جزءاً من منطقة ما بين النهرين، ويبدو أن بومبيوس حافظ على الوضع الراهن من دون تغير، ومن أجل رسم صورة كاملة لسورية الشمالية علينا أن نتطلع إلى بداية حكم أغسطس Augustus ، فلعل الظروف لم تتغير إلا قليلاً في تلك المدة، فقد حرر قيصر أنطاكية، أما أنطونيوس Antoineos ، فقد أعطى محاسبيه مدناً متعددة مثل أرثوزا وهيرابوليس ولارسا إلى نبيل بارثي، وقد انتهت هذه الهبات عند موت أنطونيو .[٩٦]

---

[95] Butcher. K:2003, Roman Syria and the near east , the British museum press, London, p 21-22 .

[٩٦] جونز،أ.هـ.م: مدن بلاد الشام حين كانت ولاية رومانية، ت: إحسان عباس، دار الشرق، عمان، ص ٦٧.

ففي سنة ١٩٤م عندما قسم سبتيموس سيفروس Septimius Severus سورية إلى قسمين سورية الجوفاء في الشمال وسورية الفينيقية في الجنوب كانت هذه المنطقة تابعة لمقاطعة سورية الجوفاء، كما شرع ديوقلسيانوس Diocletianus بإصلاحات إدارية مهمّة شهدت تطبيقاتها الواضحة في سورية، قسّم المقاطعات القائمة لإيجاد وحدات أصغر شملت سورية الجوفاء Syrie Coele في الشمال، وسورية الفينيقية وأوسروين،وأضيفت أوفراتيزيا Euphratesie عاصمتها هيرابوليس Hiraboles، وفي الجنوب استمرت المقاطعة العربية بشكل مصغر، وأصبحت أنطاكية عاصمة أبرشية الشرق.[٩٧]

ونلاحظ من خلال تلك اللمحة التاريخية الموجزة أن شمال سورية كان على الدوام في مركز الحدث العسكري- السياسي ذات الارتباط الوثيق مع سورية ككل.[٩٨]

أما فيما يتعلق بمدن المنطقة الشمالية فيمكن القول بشكل عام إن المدن تطورت في سورية خلال العصر الروماني، وتوسعت، وأعيد تخطيط الكثير منها لتأخذ أبعاداً جديدة ومختلفة عن مخططاتها القديمة، ولكن من الجدير بالذكر أن الأهمية السياسية والإدارية للمدن كانت تزيد أو تنقص تبعاً لمواقفها من الأباطرة الرومان، بحيث غالباُ ما يرفع اعتبار بعض المدن أو يحط من أهميتها، ولا يتسنى هنا الحديث عن كافة المدن السورية خلال تلك الفترة، بل نريد التركيز على المدن الرئيسية في المنطقة الشمالية.[٩٩]

فقد كانت إنطاكية العاصمة من أهم المدن السورية وثالث مدينة في الإمبراطورية الرومانية بعد روما والإسكندرية، حيث كانت المنطقة الواقعة فيما حول المدينة بما لها من ضياع ومنازل ريفية كبيرة، تشكل أقليماً حضرياً مركزياً،[١٠٠] ويقال بأن الإمبراطور تيبيريوس Tiberius هو الذي قام بتشييد سور حول المدينة، ضم أحيائها العائدة إلى العصر السلوقي، وشمل المدينة كاملة، كما قام بتوسيعها، وحول

[٩٧] سارتر، موريس: ٢٠٠٩، ص٢٩،٣٢.
[٩٨] كرامو، نوربرت: جنداروس في شمال غربي سورية، ت: محمد سالم قدور، ٢٠٠٧، ص٣٠٢.
[٩٩] الحلو، عبد الله: ٢٠٠٤، ص٩٥٧.
[١٠٠] ددلي،ر.دونالد: د.ت، ص٣١٧.

الطريق العام القادم من حلب باتجاه البحر إلى طريق هام ذي أعمدة وأروقة وأرصفة، يجتاز المدينة من الشمال إلى الجنوب بمسافة ٣ كيلو متر وبعرض ٣٣متراً. وقد تعرضت هذه المدينة إلى زلزال في سنة ١١٥م لكن الإمبراطور تراجان Trajan أعاد بناءها، ودشّن الطريق، وانتهت الأعمال في عهد الإمبراطور أنتونين التقي Antonen Altki.[١٠١]

أما حلب Beroea [١٠٢] فلا نملك الكثير من المعطيات الأثرية عنها خلال هذه الفترة، فقد توسعت المدينة في الفترة الرومانية بعد أن فتحها بومبيوس Pompeius سنة ٦٤ق.م، فأصبح التل الذي يقع عليه معبد حدد تيشوب هو مركز المدينة،[١٠٣] وازدهرت في عهد السلم الروماني، فشقذ إليها رصيف روماني أنطاكيا - خلقيس- حلب،[١٠٤] كما يفترض ج. سوفاجيه J.Sofajeh أن المدينة شهدت نهضة عظيمة وكانت محاطة بسور، ولكن دون تقديم دليل مادي يثبت ذلك.[١٠٥]

أما منبج Hiraboles [١٠٦] فمنذ القرن الثالث الميلادي كانت مركزاً لتجمع الجيوش الرومانية في الشرق للدفاع عن سورية ضد الفرس، فكانت الجيوش الرومانية تفد على ميناء السويدية، وتمر بأنطاكية، ثم تأتي إلى منبج ليتوزع منها، ويساق إلى المراكز في مابين النهرين على الحدود الفارسية الرومانية، ويتمركز في الحصون على الخابور، كما رفع الإمبراطور قسطنطينAugustus مكانة منبج، فأصبحت عاصمة سورية الفراتية وكانت المدينة محصنة بسور منيع، تعرض للتخريب والتهدم بعد هجرها، بالإضافة للمكانة العسكرية التي كانت تتمتع بها، فقد كان لها مكانة دينية متميزة، حيث أسهب المؤرخ لوسيان Losean في وصف ما كان عليه هيكل

---

[١٠١] عبد الكريم، مأمون، كالكاني، جوليانا وآخرون: أبو لودور وعمود تراجان في دمشق، ت: خليل عبد الهادي، إرما بريشنايدر،٢٠٠٣، ص٢٦-٢٧. داوني، جلانفيل: أنطاكية القديمة، ت: ابراهيم نصحي، دار النهضة، القاهرة، ١٩٦٧.

[١٠٢] عرفت باسم بيرويا منذ تأسيسها من قبل سلوقس نيكاتور بين سنتي ٣٠١-٢٨١ق.م، الذي لم يتغير في العصرين الروماني والبيزنطي.

[١٠٣] بالتي، جان شارل: حلب والطرق التجارية المشرقية في العهود الهلنستية والرومانية، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، ت: غادة الحسين، م٤٣، وزارة الثقافة -المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ١٩٩٩، ص٣١٨.

[١٠٤] أثناسيو، متري هاجي، سورية الشمالية، ط١، ١٩٩٧، ص٥٨١.

[١٠٥] غاوبه، هاينتز، أويفن فيرت: حلب، ت: صخر علبي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٧، ص ٢٠٢-٢٠٣.

[١٠٦] تقع منبج إلى الشمال الشرقي من مدينة حلب على بعد٨٠كم، وتبعد عن الفرات بمسافة تصل إلى ثلاثين كيلوا متراً، تعني بالآشورية Nampig وبالآرامية Naiga وفيما بعد أصبحت مابج Mabag أو Mabbog بمعنى نبع وباليونانية بامبيسي Bambyce وفي اليونانية الرومانية هيرابوليس أي المدينة المقدسة وفقاً لما ذكره سترابون في كتابه السادس عشر الفصل الأول، ص٣٦.

هيرابوليس من الفخامة والغنى، الذي كان يعبد فيه رب العواصف حدد وربة المياه أترغاتيس، ويتوافد إليه ألوف الحجاج في أيام الأعياد لزيارته وتقديم النذور، ألا أننا لا نملك وصفاً مفصلاً للمدينة، ولا أي مخطط دقيق لها .[١٠٧]

بينما كانت مدينة قورس Kors[١٠٨] ذات مخطط يقوم على أساس شبكة ترابعية مستطيلة الشكل تقطعها في وسطها طريق كوماجين المروقة التي تشكل الشارع الرئيسي بين البوابتين الشمالية والجنوبية، بينما لم يكن للشارع الرئيسي بين البوابتين الشرقية والغربية أي امتداد خارج الأسوار التي ما تزال تحتفظ بأبراجها، أصبحت قورس مدينة مفتوحة في أيام الإمبراطورية ومهمة حمايتها أوكلت في بادئ الأمر إلى كتيبة، ومن ثم إلى فرق أخرى قبيل احتلال اليهود، ولا تزال بقايا بعض المنشآت التي تعود إلى العصر الإمبراطوري الأول قائمة حتى اليوم ومن بينها معبد يقع جنوب المسرح ومجموعة من البيوت، تقع غرب المسرح أيضاً على منحدر المدينة العليا، ويقع إلى الشمال الغربي من المدينة جبانة واسعة، أسفرت عن عدد من المدافن الصخرية و الشواهد والنواويس.[١٠٩]

أما قنسرين Qinnesrin،[١١٠] فقد تمتعت المدينة في العصور الكلاسيكية بموقع هام ومميز حيث كانت نقطة عبور أساسية للقوافل التجارية المتجهة من حلب إلى دمشق ومن حلب إلى أنطاكية، وما تزال بقايا الطريق الروماني الذي كان يربط حلب وأنطاكية مروراً بقنسرين ماثلة للعيان حتى اليوم.[١١١]

---

[١٠٧] عياش، عبد القادر: حضارة وادي الفرات، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٩، ص٣٧٣-٣٧٤. السمساطي، لوقيانوس: الإلهة السورية ، ت: موسى ديب الخوري، مطابع ألف باء الأديب، الأبجدية للنشر، ط١، دمشق، ١٩٩٢، ص٦٣-٦٤.

[١٠٨] تقع قورس أو النبي أوري حالياً، على بعد ٧٠ كم إلى الشمال الشرقي من مدينة حلب عند منتصف الطريق التي تصل بين أنطاكية وزغمة على الفرات، وقد بدأ استكشاف آثارها في عام ١٩٥٢ في اثر بعض أعمال التحري والسبر، إلى أن قام إدمون فريزولس باجراء سلسلة من الحفريات التي توزعت على ثمان حملات بين عامي ١٩٦٤-١٩٨٠.

[١٠٩] فريزولس، إدمون، البعثة الأثرية في قورس، المساهمة الفرنسية في دراسة الآثار السورية ١٩٦٩-١٩٨٩،ت: ج.صالح وآخرون، المعهد الفرنسي لآثار الشرق الأدنى، دمشق، ١٩٨٩، ص١٧٠-١٧٢.

[١١٠] تقع على بعد٣١ كم إلى الجنوب الغربي من مدينة حلب وهي معروفة باسمها الحالي العيس، بلدة تاريخية واقعة في سطح جبل النبي النبي عيص وهو جبل صغير من الشرق إلى الغرب وفي ذروته قبة بيضاء اتخذت مدفنا لرجل زعموا انه النبي عيص والقرية الآن مبنية فوق أطلال مدينة قنسرين، وقيل إن لفظة قنسرين سريانية أصلها قنشرين ومعناه قن النسور وكانت هذه المدينة قاعدة كورة واسعة في شمالي الشام وكانت حلب من بعض أعمالها. وقد ذكر في كتب أخرى أن قنسرين اسم عربي يعبر عن اسم آرامي يعني عش النسر.

[١١١] زكريا، أحمد وصفي: جولة أثرية،في بعض البلاد الشامية، دار الفكر، ط٢، دمشق، ١٩٨٤، ص١٧٦.

تمّ استغلال الموقع بالفترة الرومانية لإحكام السيطرة والسيادة على كافة المناطق المحيطة بالمدينة لأهميتها كون المنطقة غنية بمحاصيلها، ومنتجاتها الزراعية، وتعتبر المنطقة بطبيعتها الجغرافية منطقة انتقالية بين جبل الحص في الشمال، وجبل الزاوية إلى الشرق من منطقة الكتلة الكلسية ومنطقة جبل أسرية والأندرين في الجنوب الشرقي، كما أنها تهيمن على مناطق سهلية واسعة حول مدينة حلب، بالإضافة إلى مجموعة المواقع المنتشرة على الهضبة الواقعة شرق أنطاكية، وبذلك يمكن أن نتصور أهمية موقع هذه المدينة الذي شكّل عقدة المواصلات على امتداد المحاور التجارية والعسكرية التي تربط أنطاكية Antioch وحلب بيرويا Beroea وتدمر Palmyra و أفاميا Apamia، ثم إلى الجنوب حمص Emesa ودمشق، أما المحور الشرقي فيمتد إلى خناصر - أناسارتا Anasartha وزبد و الطريق الجنوبي الشرقي إلى الاندرين Andarona .[١١٢]

لقد ذكرت المصادر التاريخية بأن مدينة قنسرين بنيت على يد سلوقس نيكاثور الأول في العقد الأخير من القرن الثاني قبل الميلاد، وقد دعاها خالكيس أدبيلوم Chalcis adbellum وتعني خالكيس القريبة من جبل بل وذلك لتمييزها عن خالكيس لبنان مجدل عنجر شرقي البقاع.

وقيل إن قنسرين مشرفة على كورة واسعة[١١٣] تدعى Chalcideme أي شالسيديا، وهي أخصب سهول شمال الشام فقد زارها في سنة ٣٧٣ م القديس جروم Jrom فوجدها مدينة ذات مكانة كبرى غنية بغلاتها الزراعية وصادراتها التجارية، وكان حصنها يحرس المدينة وارباضها من غارات أعراب البادية خريطة (٣).[١١٤]
أما فيما يخصّ شبكة الطرق التي كانت تربط بين المدن الرئيسية من شمال سورية، فقد كانت الطرق تربط بين المدن الواقعة على الساحل ونهر العاصي، ونهر الفرات

---

[١١٣] كورة : معناها في اللغة العربية منطقة عسكرية .

[١١٤] زكريا، أحمد وصفي: ١٩٨٤، ص١٧٦.

والجسر بين الفرات والبحر المتوسط، فهذه المناطق الأربع يمكن اعتبارها ممراً لتنقل الناس والبضائع.[١١٥]

حيث قام سهل أنطاكية بدور مهمّ في الطرق التجارية عبر جبال الأمانوس التي تنحدر إلى المرافئ الكيليكية، ومن جهة أخرى، فإن السهل كان معبراً لطرق التجارة الداخلية القديمة وراء الجبال المؤدية إلى الطرق الساحلية التي كانت تصل مصر وفلسطين مع الأناضول،[١١٦] فقد كانت المدن القديمة دائماً تقوم قرب المرافئ الطبيعية والأنهار، كما هو الحال في سيروس وسلوقية وأنطاكيا، وكذلك مدينة ساموساتا وزوغما على طول نهر الفرات من الشمال إلى الجنوب، بالإضافة إلى الجسر بين الفرات والساحل، وهذه كانت تقع على طرق اتصالات مهمة، ومنها نيكوبوليس بالقرب من نهر كارا سو على الطريق بين إنطاكيا وجيرمانيكا وتقود في النهاية إلى كبادوكيا وبونيوس، فعند التقاء الطرق من إنطاكيا وساموساتا "دوليش" يقع معبد المدينة على الطريق بين كالسيا والفرات في زوغما و سيروس على الضفة اليمنى من نهر وينوباروس حالياً عفرين، وعند التقاء الطرق المختلفة من أنطاكيا نيكوبوليس دوليش زوغما وبيرويا تقع هيرابوليس مركز عبادة مهماً في سورية، ومركز تجمع الجيش الروماني.[١١٧]كما كانت بيرويا محطة إجبارية على الطريق الذي يصل أنطاكية بمنبج وبالفرات، حيث أكدت وثائق مختلفة أهمية ذلك الجزء من الطريق الذي يصل حلب وزغما بإديسا وبنصيبين، وهي مدن فريدة، كانت تضج بالنشاط خلال منتصف القرن الرابع التي بقيت مرتبطة ببعضها في نقل السلع الغذائية التي تعبر أقاصي الإمبراطورية الرومانية .[١١٨]

يمكن الاستنتاج أن مهمات الطرق كانت تنظيماً ذا طابع عسكري بصورة رئيسة وهي ليست مهيأةً تماماً لتسهيل الدفاع عن المنطقة ضد هجمات القوات الأجنبية،

---

[115] Butcher. K:2004 , p7.

[١١٦] زورنهاجن، ديترش: تل جنديرس ووادي عفرين الغربي،**الحوليات الأثرية العربية السورية**، ت: هالة مصطفى، م٤٣، وزارة الثقافة- المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ١٩٩٩، ص٣٠٧.

[١١٧] Butcher .K, 2004, p7-8.

[١١٨] بالتي، جان شارل: ١٩٩٩، ص٣١٨.

بمقدار ما يقصد منها تأمين تنقلات الجيش السريعة في منطقة تتميز بأرض وعرة، بالإضافة إلى التنقل التجاري بين المدن لتسهيل تبادل المنتجات.[١١٩]

أما من الناحية الاقتصادية فقد كانت الزراعة هي الأساس الاقتصادي في انتعاش تلك المدن، وكانت بلاد الشام صومعة حبوب الإمبراطورية الرومانية، وما من شك أن بلداني القرن الرابع الميلادي لم يبالغوا عندما ذكروا في مؤلفاتهم أن بلاد الشام بأكملها تسبح بفائض من القمح والشعير والزيت والنبيذ " .

إلى جانب المنتجات الزراعية كانت هناك الأقمشة وأنواع الزجاج كما جنى أهالي بلاد الشام في ذلك الزمان أرباحاً طائلة من وراء التعامل التجاري والوساطة في عقد الصفقات الدولية، فالتاجر السوري كان يجلب الحرير من بلده الأصلي في الصين، ولذلك حاول الرومان حماية هذه الولاية الهامة بإقامة الحصون على امتداد باديتي الشام والجزيرة، وما تزال بعض الحصون التي قامت في أيام القيصر ديوقليسيان ماثلة للعيان حتى اليوم. [١٢٠]

أما بالنسبة إلى أرياف هذه المنطقة فأنها تنتشر في الكتلة الكلسية الممتدة من حدود تركيا حالياً في الشمال حتى منطقة أفاميا جنوباً، ومن سهل الغاب غرباً حتى سهول حلب وقنسرين شرقاً، حيث تصل مساحة هذه الكتلة إلى نحو ٢٠٠٠كم٢ بطول ١٥٠كم وعرض ٧٠كم تقريباً خريطة (٤).

وهي عبارة عن سلسلة من القرى التي يتجاوز عددها السبعمئة، تنتشر على جبال سمعان، الحلقة، باريشا، الأعلى، الوسطاني، الدويلي، الزاوية.[١٢١] تتميز هذه القرى بأنها ما تزال تحتفظ بحالتها المعمارية الممتازة التي قاومت عوامل الطبيعة والتخريب حتى الآن، في حين لم يبق أي أثر على السطح في السهول المجاورة، يعزى الأمر إلى استمرار سكن قرى السهول التي تجددت مساكنها دون انقطاع، في

---

[١١٩] دانتزر، جان ماري، سورية الجنوبية، ت: أحمد عبد الكريم ،آخرون، الأهلي للطباعة والنشر، ج٢، دمشق، ١٩٨٨، ص٢٣٠-٢٣١.

[١٢٠] كلينكل، هورست:١٩٨٥، ص٦٣-٦٤.

[١٢١] تات، جورج وآخرون: تقديم الأعمال المنجزة في شمال سورية في أطار البرنامج الأوروبي رقم ١٤، **وثائق الآثار السورية XI**، ت: موسى ديب الخوري، دمشق، ٢٠٠٧، ص١٩٠.

حين أن هجرة قرى الكتلة الكلسية ابتداء من القرن الثامن الميلادي، وصلابة المباني الحجرية فيها سمحا بحفظها وبقائها.

إن هذه المواقع على الرغم من أهميتها، ليست سوى قرى حيث لا يتواجد فيها أية تحصينات كما هو ملاحظ في عمارة المدن، وكذلك الأمر بالنسبة إلى تخطيط الطرق والشوارع فهي غير نظامية، وهي عبارة عن أزقة تمتد بشكل عشوائي في جهات مختلفة، لا يتواجد فيها أي شكل من أشكال الأبنية العامة، وتبقى الحمامات التي استمرت كمجالس اجتماع وحيدة هي المنتشرة في هذه القرى، وقد شيدت على نفقة بعض المزارعين الأغنياء لأهل القرية.[١٢٢] ولكن يبقى السؤال: إذا كان الريف والفلاحون مسحوقين من قبل الدولة والمدن، فمن أين يأتي الغنى الذي يكشف في كل قرية في الكتلة الكلسية ازدهار الكنيسة والبيوت المبنية من الحجر المنحوت حيث كانت محط إعجاب جميع المسافرين؟ وكيف يمكن توضيح هذه الثروة المتفجرة وسط واحدة من أعظم تجمعات المدن في نهاية العصور الكلاسيكية؟ فإن أنطاكية وأفاميا، كانتا من بين أكبر المدن في ذلك الوقت وبالقرب من العديد من المدن الرئيسية الأخرى، سلوقية بييري واللاذقية، وحلب، وسيروس وبشكل خاص شالسيس بيلوس في الداخل. وبعيدا عن ما سببته الحملات من بؤس، فإن ثروة مدن شمال سوريا، قد امتدت إلى القرى بدلا من الانحدار، وتبدو الفترة ما بين القرنين الرابع والسادس الميلاديين في حالة صعود.[١٢٣]

فيمكن القول إن ذلك الازدهار كان له تأثير كبير على القرى الواقعة في الكتلة الكلسية، حيث ارتبطت معها بعلاقات تجارية أدت إلى غناها وتطور عمرانها، فبنيت الحمامات والفيلات الفخمة والكنائس والأديرة وغيرها من المباني حتى ظنّها العديد أنها مدن وليست قرى، أما السبب الرئيسي لنشوء تلك القرى هو تسويقها لمنتجات محلية من الزيوت والخمور بشكل أساسي، حيث كانت تنتج كميات فائضة

---

[١٢٢] عبد الكريم، مأمون: الاستيطان والهجرة في القرى الأثرية في شمال سورية خلال العصرين الروماني والبيزنطي، **مجلة الدراسات التاريخية**، العددان ١٠٥-١٠٦، منشورات جامعة دمشق، دمشق، ٢٠٠٩، ص٣١-٣٢.

[123] TATE .G:1992, Les Campagnes de la Syrie du Nord,tome1,librairie Orientaliste paul geuthner,Paris,p1-2.

بفضل زراعة الأشجار المثمرة والكروم والزيتون، إضافة إلى زراعة الحبوب وتربية الحيوان، حيث يتم تصديرها إلى المدن المحيطة بها وإلى بلدان حوض البحر المتوسط.[١٢٤]

وهكذا نستطيع أن نستخلص نتيجة مهمّة من هذا التطور، أن توسعاً ديموغرافياً واقتصادياً كبيراً قد تم خلال خمسة قرون من القرن الثاني الميلادي حتى القرن السادس الميلادي.[١٢٥]

---

[١٢٤] ليلا، عفاف: زخرفة واجهات المباني السكنية في القرى القديمة في جبل الزاوية خلال العصر البيزنطي"المدن الميتة"، مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق،٢٠١٠، ص٤٣-٤٤.

[١٢٥] تات، جورج: البعثة الأثرية الفرنسية للمعهد الفرنسي للآثار والشرق الأدنى العاملة في سورية الشمالية نتائج البحوث الجارية في الكتلة الكلسية، ت: محمود حريتاني، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، م٤٠، وزارة الثقافة- المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ١٩٨٩، ص١٨٨.

أنظر للاستزادة:

تات، جورج:بعثة شمال سورية، المساهمة الفرنسية في دراسة الآثار السورية ١٩٦٩-١٩٨٩، ت: ج.صالح وآخرون، منشورات المعهد الفرنسي لآثار الشرق الأدنى، دمشق، ١٩٨٩ .

TCHALENKO .G:1953,Les villages antiques de la Syrie du nord,vol3,Geuthner, Paris.

الفصل الثانـي

النّحت في سورية خلال العصر الروماني

الفصل الثاني

النحت في سورية خلال العصر الروماني

١-الأساليب الفنية المؤثرة في الفن السوري:

تعتبر سورية مهد الحضارات القديمة التي قدمت روائع الشواهد الفنية التي تطورت مع تطور الظروف السياسية، وتقلب الحياة الاجتماعية خلال تاريخ سورية الطويل،[١٢٦] فمن الطبيعي أن يكون الفن السوري فن تأليف وتركيب وتنسيق وموائمة بين عناصر ومواضيع وتقاليد فنية، نشأت في مختلف أنحاء الدنيا التي طاف السوريون بأرجائها، ووصلوا بين شرقها وغربها بقوافلهم ومركباتهم، ويتصدر هذه الفنون منجزات الفنون الشرقية القديمة كالحثية والبابلية والآشورية والفينيقية والكنعانية التي نشأت في بلادهم وبقيت مكتسباتها تراثاً قومياً لهم.[١٢٧]

فقد كانت سورية قبل القرن الرابع ق.م في ظل حكم عربي وفنون النحت خير شاهد عليها، ولكن ما لبثت أن امتزجت الحضارة العربية مع الحضارة الغربية، بعد فتوحات الإسكندر، مما أدّى إلى ظهور الممالك الهلنستية بعد وفاته منتجة فناً خاصاً يسمى بالفن الهلنستي.[١٢٨]

بالإضافة إلى أهمية الفن الروماني الذي عاش في مدنهم وقراهم، وتحول وتتطور تحت سمائهم، فقد كان للفن الإيراني تأثيره الواضح في الفن السوري حيث نلاحظ

---

[١٢٦] بهنسي، عفيف: تطور الفن السوري خلال مئة عام ، **الحوليات الأثرية العربية السورية** ، م٢٣،ج١-٢، منشورات وزارة الثقافة - المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ١٩٧٣، ص٩.

[١٢٧] عبد الحق، سليم عادل: نظرات في الفن السوري قبل الإسلام، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، م١١-١٢، منشورات وزارة الثقافة- المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ١٩٦١-١٩٦٢، ص١١.

[١٢٨] المحمد، قاسم: الأصول المتجذرة لفن نحت التماثيل السوري من العصر الحجري الحديث وحتى العصر الروماني المتأخر، **عاديات حلب**، عدد١٢-١١، منشورات جامعة حلب، ٢٠٠٨، ص١٥١.

إضافة إلى الآلهة، فقد أصبح الفنانون خلال الفترة الهلنستية معنيين بتمثيل دقيق لمرحلة الطفولة والشيخوخة وإظهار الواقع كما هو وحتى التشوه الجسدي، وجرى تمديد نطاق موضوعات الأعمال الفنية لتشمل شخصيات هامشية في المجتمع كالصيادين والفلاحين والبائعين والراقصين وفتيات الهوى، فنقل بذلك فن النحت كل تفاصيل الحياة دون المرور على مغربل للحقائق التي سادت في الفترة الكلاسيكية.

بشكل جلي بعض المبتكرات الفارسية، كالألبسة وصور الفرسان والخيول وشجرة الحياة، كما تأثر من واقعية الفن الفارسي ومن نزعته الطبيعية في الاهتمام بالزخارف، إلا أنه أخرج كل المواضيع المذكورة بأسلوب تجلى بالوضوح والاختلاف عن الأسلوب الإيراني.

حيث تميز الفن السوري في العصر الروماني بعدة صفات أنشأت له شخصية مميزة ذات طابع أصيل، تتجلى بالميل إلى العمق وتمثيل الأشخاص وفقاً لقانون الجبهة وفي أتم مظاهر الجلال، وإبراز النزعات الخطية وإيثار الصدق والإخلاص للحقيقة.[١٢٩]

٢-المراكز الفنية خلال العصر الروماني:

تقسم فنون النحت السائدة في تلك الفترة من حيث الدراسة التفصيلية إلى ثلاث مجموعات رئيسة: المجموعة الأولى تتألف من الفن المحلي الذي شاع خلال فترة ما قبل العصر الهلنستي وإبّانه، والثانية كلاسيكية بصعوبة نتيجة التأثيرات الفنية بين مقاطعات شرقي المتوسط وروما، أما المجموعة الثالثة فتتألف من أنماط محلية مختلفة استخدمت أحياناً أشكالاً كلاسيكية، ولكن ليست نسخاً متطابقة، وإنما مجتمعة مع مميزات محلية.[١٣٠]

حيث يمكن القول بوجود مدرسة هلنستية في النحت، ظهرت حصيلة التلاقي بين تقاليد فن النحت الإغريقي وبين التقاليد الفنية الشرقية مما أسهم بظهور نمط فني شرقي فيه تأثيرات إغريقية،[١٣١] وقد استفادت هذه المدرسة من نظريات الفنان "ليزيب Lisipaus " الذي رافق الإسكندر لدى مروره في سورية، ومن آراء غيره من الفنانين كـ" براكستيل Praxitles "، وابتدعت مبادئ جديدة كان لها أثر كبير في ظهور الأسلوب الواقعي والاهتمام بإبراز الملامح الفنية، وتتلخص هذه المبادئ في

[١٢٩] عبد الحق، سليم عادل: ١٩٦١-١٩٦٢، ص١١-١٣.

[130] Butcher.k:2003 , P307-308.

[١٣١] الشماط، علي: تاريخ الفن، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧، ص١٣٦.

نسب القامات الطويلة، وفي تعرية الربات والنساء وجعل أجسامهن ممتلئة والإغراق في إظهار معالم التهيج والانفعال على الوجوه، وأشهر أثارها تمثال أفرديت الذي له نسخ عديدة عثر عليها في مناطق عدة في سورية يظهر فيها المثل الأعلى في الجمال النسائي الذي وصفناه، مما يدل على ذيوعه في سورية .[١٣٢]

ومع بداية العصر الروماني في سورية في النصف الثاني من القرن الأول قبل الميلاد، كان فن النحت يحظى بحرية أكبر في الفترة الهلنستية السابقة من حيث التعبير والرمزية، بينما تأثر بالفن الروماني بشكل واضح في العصر الروماني،[١٣٣] الذي تميز بالغنى والتنوع، إذ كشفت أعمال التنقيب خلال عشرات السنيين الماضية عن المئات من الأعمال الفنية في العديد من المواقع الأثرية وخاصة في مدينة تدمر[١٣٤] وفي منطقة حوران[١٣٥] وشمال سورية [١٣٦]. فقد تميزت تلك المنحوتات خلال العصر الروماني بالتركيز على تماثيل الآلهة اليونانية- الرومانية التي كانت تقدم كتبرعات للمباني الدينية ومنحوتات أخرى لأشخاص باللباس العسكري وشواهد مدفنية يصور عليها الشخص الميت في أعلى الشاهدة. وهناك أيضاً تماثيل عديدة لأشخاص عاديين وأثرياء وحكام وأباطرة تميزت بالحركة والرمزية، وتثبت المنحوتات المكتشفة أن السوري لجأ إلى التصنيع المحلي بسبب قلة التكلفة، وتجنباً لكلفة الاستيراد الباهظة.[١٣٧]

---

[١٣٢] عبد الحق، سليم عادل: الفن الإغريقي وآثاره المشهورة في الشرق، مطبعة الترقي، دمشق، ١٩٥٠، ص٢٠٣. العابد، مفيد رائف: سورية في عصر السلوقيين، دار شمأل، دمشق، ١٩٩٣.

[١٣٣] المحمد، قاسم:٢٠٠٨، ص١٥٧.

[١٣٤] تعتبر مدينة تدمر حالة نموذجية وسط البادية السورية، على مسافة متساوية بين المدن السورية، برزت أهميتها أولاً بموقعها الإستراتيجي بين إمبراطوريتين عظيمتين متناحرتين: الرومانية في الغرب، والبارثية ومن ثم الساسانية في الشرق، وثانياً وجودها في قلب الصحراء السورية، الأمر الذي جعل منها عقدة التقاء بين الشرق والغرب ومحطة هامة للقوافل التجارية الذاهبة والآتية بين الشرق والغرب.

[١٣٥] واحدة من المناطق المزدهرة جداً في جنوب سورية، هي سلسلة الجبال البركانية، كانت تسمى الساداموس مونس Alsadamus Mons، أو السامانوس Alsamanos، أعطيت الأسماء المتعددة من قبل المؤرخ بطليموس قديماً Ptolemy، أو في المصطلحات الإدارية للمنطقة "حوران AURANITIS"، الاسم اليوناني مصدره مصطلح سامي "الأرض السوداء"، تلميح للبازلت الداكن، الصخر المتواجد في هذه المنطقة، وقد تحول اسم المنطقة القديم في اللغات الحديثة إلى حوران.

[١٣٦] عبد الكريم، مأمون: ٢٠٠٨-٢٠٠٩، ص٢٤٠.

[١٣٧] Butcher.k :2003, p310

فمن خلال الدراسات التي تمت على هذه الأعمال نلاحظ وجود خصائص معينة تميزت بها كل منطقة في أعمالها الفنية عن الأخرى، وإن تشابهت في بعض الخصائص، فيبدو أن المادة الأولية المستخدمة في تصنيع تلك الأعمال قد قامت بدور أساسيّ في إعطاء ملامح معينة، بالإضافة إلى ذلك كان للفنان في كل منطقة، وللتقاليد المحلية، ومدى التأثيرات الخارجية وخاصة الكلاسيكية منها دور في خلق خصائص معينة تميزت بها كل منها على حدة .[١٣٨] فقد أبدع الفنانون التدمريون آثاراً فنية يمكن تمييزها بسهولة عن الآثار الفنية التي أبدعها الفنانون في حوران، كما أن الآثار المكتشفة في منبج[١٣٩] نجد لها خصائصها وسماتها المتميزة .[١٤٠]ولكن هذا لا يعني أنّ الأعمال الفنية في تدمر أو في حوران أو في شمال سورية، تتشابه مع ما تم اكتشافه من أعمال فنية في مناطق أخرى مثل دورا أوروبوس[١٤١] التي تميز وضع الفنون فيها بسمات محلية خاصة به متأثراً بمحيطه الخارجي أيضاً.[١٤٢] الشيء الذي يدفعنا إلى التساؤل عن ماهية هذه التأثيرات ؟

فقد قامت الطرق التجارية التي كانت تنقل من خلالها البضائع بدور أساسي في تبادل الأفكار والتقاليد الفنية،[١٤٣] حيث نجد في فن النحت في دورا أوروبوس بعض المجموعات ذات النمط البارثي، ومجموعات أخرى ذات تقاليد يونانية بمسحة شرقية، بالإضافة إلى مجموعات ذات نمط تدمري، مما أعطاها أهمية خاصة على

---

[١٣٨] عبد الكريم، مأمون: ٢٠٠٨-٢٠٠٩، ص٢٤٠.

[٣] تقع منبج إلى الشمال الشرقي من مدينة حلب على بعد٨٠كم، وتبعد عن الفرات بمسافة تصل إلى ثلاثين كيلوا متراً، تعني بالآشورية Nampig وبالآرامية Naiga وفيما بعد أصبحت مابج Mabag أو Mabbog بمعنى نبع وباليونانية بامبيسي Bambyce وفي اليونانية الرومانية هيرابوليس أي المدينة المقدسة .

[١٤٠] زهدي، بشير: الفن السوري في العصر الهلنستي والروماني، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الجتماعية ، دمشق،١٩٧٢، ص٧٧.

[١٤١] أسست مدينة دورا أوروبوس في نهاية القرن الرابع قبل الميلاد بأمر من القائد اليوناني سلوقس نيكاتور خليفة الإسكندر الأكبر على يد قائده نيكانور Nicanor، واسم المدينة مكون من كلمتين دورا وقد وردت عند العديد من الباحثين على أنها مشتقة من اليونانية بمعنى «الحصن»، إلا أن دورا ترد عند الآشوريين تحت لفظة «دور Dour» أو «دورو Dourou» وتعني «القلعة»، وقد كانت المنطقة خلال العصر الآشوري الفينيقي نقطة انتهاء الطريق التجاري القادم من دمشق إلى الفرات عبر تدمر، أما أوروبوس فهي مدينة يونانية كانت مسقط رأس سلوقس وعلى الأرجح أضيفت إلى كلمة دورا بعد وفاة سلوقس تخليداً لذكراه. ويمكن القول أن موقع المدينة على هضبة وتحكمه بممر النهر كان قد لفت انتباه السكان الأوائل للمنطقة .

[١٤٢] الطويل، فاطمة: دورا أوروبوس(صالحية الفرات)، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة اللبنانية، بيروت، ٢٠٠٨، ص١٢٨.

[١٤٣] المقدسي، مشيل: فن عصور البرونز، وزارة الثقافة-المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ٢٠٠٨، ص٥.

الصعيد الفني،[١٤٤] وعلى وجه الخصوص التأثيرات التدمرية إذ ارتبط الفن في دورا منذ القرن الأول للميلاد بالمدرسة التدمرية وكان لها تأثير واضح تجلى بعدة سمات،[١٤٥] تبدو بشكل جلي في منحوتة الربة نمسيس،[١٤٦] وهذا يتناقض مع قول سوزان ماثون: "إن تأثيرات فن النحت اليونانية والرومانية وصلت إلى تدمر ولم تتعداها إلى دورا أوروبوس". ومع أن تأثيرات فن النحت والتصوير وصلت إلى دورا أوروبوس، لكن التأثيرات المتبادلة كانت بسيطة بحيث لم تصل المنحوتات في دورا أوروبوس إلى مستوى الفنون المختلفة في تدمر، ربما يعود السبب إلى كون المدينة مستوطنة عسكرية حدودية من جهة، وكون مواد البناء أقل مقاومة للظروف الطبيعية التي هي في الغالب من الطين والجص والحجر الكلسي المتبلور لم تساعد في الرقي بتماثيلهم إلى الدرجة التي وصل إليها الفنان التدمري.[١٤٧]

أما المواضيع التي كانت تمثلها المنحوتات المكتشفة في دورا، فإنها تتشابه مع المنحوتات التدمرية ذات المواضيع الدينية كمشاهد الأرباب ومشاهد الطقوس الدينية ومشاهد الإلهة أو الأشخاص على خيول أو جمال ومشاهد حيوانات خرافية التي وجدت أغلبها في المعابد. كما أن أغلب المنحوتات في دورا كانت ملونة وبصورة خاصة الشفاه والعيون والشعر على غرار بعض المنحوتات التدمرية التي عرفت التلوين أيضاً، ويبدو التأثير الفارسي وخاصة في اللباس وكثافة الشعر، كما يبدو في منحوتة الإله عفلد ومنحوتة عشيرو وسعد. ولكن يظهر أن الجمود كان السمة البارزة للفنون بأنواعها الدينية والمدنية كلها، وربما خلو الصورة من الحركة يعبر عن التمرد والصمود في وجه الوجود الإغريقي والروماني، وفنونهما النابضة بالحياة والحركة، وهي تعبر عن الحالة النفسية التي كان يعيشها الأوروبوسيون.[١٤٨]

---

[١٤٤] المحمود، أسعد: العلاقة بين تدمر ودورا أوربوس، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، م٤٢، منشورات وزارة الثقافة -المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق،١٩٩٦، ص٢٠٢

[١٤٥] الصالح، أبراهيم: صفحات مطوية من تاريخ دورا أوروبوس، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، م٣٤، منشورات وزارة الثقافة - المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ١٩٨٤، ص٢١٨.

[١٤٦] أنظر: زهدي، بشير: أسطورة نيمسيس وآثارها المكتشفة في سورية ، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، م١١-١٢، منشورات وزارة الثقافة- المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ١٩٦١-١٩٦٢.

[١٤٧] المحمود أسعد:١٩٩٦، ص٢٠٢

[١٤٨] الطويل، فاطمة: ٢٠٠٨، ص١٢٨-١٢٩.

ومن خلال ما تقدم نلاحظ وجود سمات مشتركة لم تصل إلى التطابق التام بين المنحوتات في دورا وتدمر، مع احتفاظ المنحوتات الأروبسية بطابعها المميز الخاص بها .[١٤٩]

٢-١- النحت في حوران :

كان أوائل الذين أشاروا إلى أهمية فن النحت في حوران من الرحالة الغرب آرمان آيل Arman Abel وأرنست ويل Ernest Well وأيضاً هنري سيريغ H.Syrig ثم تم التوسع في دراسة فن النحت حديثاً من قبل السيدان بوليللي Bolelli وفيبرWeber.[١٥٠] الذين أكدوا أن الفن في حوران يشكل مركزاً مهمّاً من مراكز الإبداع الفني الذي ترك لنا روائع فنية أضيفت إلى التراث الفني في سورية،[١٥١] حيث يوجد في حوران مجموعة من المناطق مثل سهل حوران وجبل العرب[١٥٢] ومنطقة الجولان[١٥٣] قدمت مجموعة من أعمال النحت على اختلاف أنواعها استطاعت من خلالها تكوين مدرسة فنية في النحت، والتي تدل على رقي وتجذر فن النحت في التقاليد الحورانية، واحتفظت بتقاليد محلية أصلية حتى بداية القرن الثاني الميلادي،[١٥٤] اتسمت بمميزات خاصة بها كانت إلى درجة محددة نتيجة لاستخدام البازلت، كما أنها تختلف بشكل كبير عن المنحوتات من فترة متماثلة في منطقة شمال سورية الوسطى ذات الحجر الكلسي وأيضاً لا تشابه المنحوتات في

---

[١٤٩] انظر للاستزادة:
Downey.S:1977, The stone and plaster sculpture excavation at DURA- Europos,final report III,part1,fasciclez,monumenta arctfaeoloclca,5,the institute of Archaeologe the university of California,los angles.

[١٥٠] المحمد، قاسم: سحر اللجاة (حوران) مركز ديني هام، أعمال البعثة الأثرية السورية – الفرنسية- الألمانية خلال المواسم ١٩٩٨-١٩٩٩-٢٠٠١، المديرية العامة للآثار والمتاحف، ٢٠٠٣، ص٨.

[١٥١] زهدي، بشير:١٩٧٢، ص٩٠

[١٥٢] أقدم الأسماء جبل باشان كما ورد في التوراة وفي الكتابات الآرامية، وباشان يعني الأرض الخصبة لكن اسم حوران ظل الاسم الأكثر شيوعاً وهي تطلق على السهل والجبل وتمتد حوران تاريخياً من جبل الشيخ شمالاً إلى جبل عجلون وجلعاد جنوباً .

[١٥٣] هي منطقة بركانية من سورية تصل حدودها إلى شمال فلسطين، منفصلة عنها بواسطة وادي الأردن ألأعلى والشواطئ الشرقية لبحيرة طبرية، باتجاه الجنوب يشكل وادي اليرموك حدوداً طبيعية يفصل الجولان عن هضاب شرقي الأردن، وحسب يوسيبيوس فإن الاسم القديم جولانيتيس Gaulanitis مستمد من اسم المستوطنة القديم جولون gaulon أو جولان(e)gaulan.

[١٥٤] كيوان، نشأت: المنحوتات البازلتية المجسمة في جبل العرب من القرن الأول قبل الميلاد وحتى القرن الثالث الميلادي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة دمشق، ٢٠٠٩، ص٣٨.

المدن ذات الحجارة البازلتية في شمال سورية،[155] لذلك تميزت أعمال النحت فيه بنوعين من المنحوتات، قسمت زمنياً عبر فترتين تمتد الأولى بين القرن الأول قبل الميلاد حتى القرن الأول الميلادي، وأطلق عليها صفة الإقليمية أو المحلية، والمجموعة الثانية تمتد من القرنين الثاني والثالث الميلاديين، وسميت منحوتات ذات طابع إغريقي روماني، تميزت باختفاء أشكال وصيغ نحتية كانت سائدة في أعمال المجموعة الأولى، وظهور أنماط نحتية جديدة نتيجة انتشار أفكار كلاسيكية في النحت، وتعدد مصادر الإلهام الفني.[156]

ولكن يبقى السؤال عن السمات والخصائص التي تحدد أصالة مجموعة المنحوتات الإقليمية أو المحلية؟

إذ أن أصالة هذه الأعمال التي تمتاز بالبساطة والوضوح، وبعدها عن المعايير الفنية الإغريقية والرومانية يمكن أن تقوم إما على صفات شكلية ملموسة، أو على صفات فنية تتعلق بفن نحت التماثيل الشخصية، وإمّا بهاتين الطريقتين، ومع ذلك هناك صفات مشتركة، تتلخص في تغيير النسبة الطبيعية بشكل ظاهر بهدف إبراز بعض أجزاء الجسم التي أعطيت أهمية خاصة مثل الرأس والعينين، بالإضافة إلى أعطاء أشكال نموذجية متشابهة وتجريدية تقريباً لعناصر مهمّة كالشعر والحواجب والعيون والفم والأذان والوجه نفسه.[157] حيث تلتقي الخطوط الرئيسية الخاصة لهذه المجموعة مع المميزات الرئيسية لمجموعة معينة من فن الشرق القديم، ويظهر ذلك في اللباس، فالجلابية الطويلة هي من مميزات اللباس الآرامي، وغيره من الأقوام السورية القديمة، وأيضاً المئزر الذي شاع ارتداؤه خاصة في التماثيل الدينية في المناطق السورية خلال الألف الثاني قبل الميلاد، فأبرزت المنحوتات النبطية التي

[155] Butler.H.C:1899-1900, Architecture and Other Arts, the Centuky co, New York, p414.

[156] كيوان، نشأت: ٢٠٠٩، ص٣٨-٣٩.

[157] دانتزر، جان ماري: ١٩٩٥، ص٣٣١.

ورثت التقاليد الشرقية التي سبقتها، اعتمادها على المنحوتات الحيوانية مثل الأسود والأحصنة والنسور رمز الإله بعلشمين.[١٥٨]

كما أن أصالة الخصائص التي اتسمت بها مجموعة المنحوتات الإقليمية أو المحلية ومميزاتها غير الكلاسيكية، أدهش معظم الباحثين، فأطلقوا عليها صفة النبطية اعتماداً على وجود النقوش الكتابية النبطية في أنحاء المنطقة، ولكن دراسة النقوش الكتابية في حوران أظهرت أنواعاً أخرى من الكتابات الآرامية التي استخدمها سكان سورية الآراميون، الأمر الذي يشكك في صحة هذا الرأي، لذلك يعتقد دانتزر J.M.Dentzer أنه يجب الاقتصار على إعطاء الصفة النبطية للأعمال الفنية التي أنتجت في المناطق الخاضعة فعلاً للسلطة السياسية النبطية والأعمال التي تمثل عناصر خاصة بالفن النبطي، وينطبق ذلك على الجزء الجنوبي من منطقة درعا وصلخد، على العكس من الجزء الشمالي من حوران الذي خضع للسلطة النبطية لفترة قصيرة.[١٥٩] ومازال هذا الموضوع محور نقاش الباحثين[١٦٠] الذين يعملون في منطقة حوران .

إن المنحوتات في جنوب سورية تمتعت بخصائص فنية تثبت تطور فن النحت في حوران ذي الجذور التي تعود إلى الألف الثاني قبل الميلاد مع تأثيرها النسبي بالخصائص والقواعد الإغريقية والرومانية. فعلى الرغم من تأثره بالفن الكلاسيكي "الهلنتستي والروماني" من حيث الشكل العام، لكنه اتسم بصفات وميزات من حيث التعبير عن الواقع الحياتي المعاش من خلال تكريس مختلف نواحي الحياة الطبيعية،[١٦١] ومما يجعل لتماثيل جنوب سورية ميزة مهمّة هي اختلاف الفن النبطي

---

[١٥٨] المحمد، قاسم: ٢٠٠٨، ص١٥٤.

[١٥٩] دانتزر، جان ماري: ١٩٩٥، ص٣٣٦-٣٣٧.

[١٦٠] البرفسورة أني سارتير فوريا التي درست المنحوتات الجنائزية في جنوب سورية، وتعمل الآن على دراسة النقوش والكتابات في المنطقة، الدكتور توماس.م.فيبر رئيس بعثة التنقيب في موقع سحر اللجاة والذي أصدر بالتعاون مع قاسم المحمد كتاب يوثق به المنحوتات الرومانية في المتحف الوطني من مدن وقرى في وسط وجنوب سورية، الأستاذ قاسم المحمد رئيس شعبة التنقيب في دائرة آثار درعا.

[161] Butcher.K: 2003, p310

المحلي مع الفن الهيليني، وهذا ما نشاهده في تمثال ذي الشرا المعروض في المتحف الوطني بدمشق أو تمثال السيدة المكتشفة في بلدة حينة والمعروضة في حديقة المتحف الوطني، حيث نلحظ ثنايا الثوب لذي الشرا، وكأنه معطف روماني، أما معطف سيدة حينة كأنه بيبلوس peplos يوناني، وفي ذلك يظهر التأثير الهلنستي الشاهد على حضارة هذه المنطقة العريقة.[١٦٢]

لكننا نلاحظ أنه بعد تأسيس الولاية العربية، وحلول الموظفين الرومان على رأس الإدارة في بداية القرن الثاني الميلادي، اختفاء أشكال معينة من المنحوتات التي أنتجت مثل الرجال الذين يرتدون المئزر، والنسر الذي برفقته صاحبي الأرباب، وكذلك العنقاء التي لم يختفِ شكلها تماماً، وبالمقابل ظهرت مواضيع جديدة تحوي أشكالاً جديدة تمثلت بصور المنتصر وأثينا والأشخاص الذين يلبسون الدروع وأخيراً أشكال هيراكل، أمّا المواضيع التي استمرت بالظهور خلال هذا العصر، فقد حافظت على ميزاتها بأسلوب جديد، تمثلت في صور بعض النسور ولباس بعض الرجال.[١٦٣]

وعموماً فإنّ فن النحت استخدم في تزيين المباني، وخدمة الدين والتعبير عن عقائده ومعتقداته وقصص أربابه،[١٦٤] ويبدو ذلك في الأعمال التشكيلية الدينية التي صنعت لتقديم النذور مثل الآلهة أو الناذرين، حيث يدل أسلوبها الخاص على التيارات المتعددة المؤثرة في الفن السوري من عناصر كلاسيكية ممتزجة مع أخرى شرقية.[١٦٥] وتأثر الفنان بمشاهد الاحتفالات في أعياد موسم العنب، فأبدع لوحات بازلتية تمثل ديونيزوس وساتير وميناد تعكس صدى الحياة الدينية والاجتماعية.[١٦٦]

---

[١٦٢] شحادة، جودت: السويداء في ذاكرة التاريخ من خلال معروضاتها في المتحف الوطني بدمشق، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، م٤١، منشورات وزارة الثقافة - المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ١٩٩٠، ص٨٧

[١٦٣] أبو عساف، علي: الآثار في جبل حوران، مطبعة ألف باء الأديب، ط١، دمشق، ١٩٩٧، ص ١٣٠.

[١٦٤] زهدي، بشير: الفن الهلنستي والروماني في سورية، مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة الإنشاء،٢٠٠٣، ص٦٢.

[١٦٥] .شحادة، جودت: ١٩٩٠، ص١٥٤.

[١٦٦] زهدي، بشير:١٩٧٢، ص٩١ .

أما فيما يخص المنحوتات الجنائزية فقد وجدت مجموعة كبيرة منها تمثل الرجال والنساء، أنجز أغلبها على مسلات بسيطة مفردة أو عائلية تظهر المتوفيين على شكل تمثال نصفي أو تماثيل كاملة، تمثلت بوضعية الجلوس أو الوقوف، كانوا قد ارتدوا ثيابهم مع ظهور الإكسسوارات والمجوهرات في بعض النماذج .[١٦٧]

تعتبر هذه الشواهد الجنائزية من العناصر الأكثر ثباتاً في التقاليد المحلية، وكانت تنقش بالكتابة النبطية إلى حدود القرن الأول ق.م في المناطق الجنوبية من حوران، بعدها حرر، ونقش باليونانية من القرن الثاني ق.م وحتى القرن السابع ميلادي، وكانت الشواهد تنفذ وفق التقاليد المحلية، ولم تستخدم الأنماط اليونانية التي كانت تتميز باستعمال التلوين والواجهات المثلثية الشكل، إلا باستخدام اللغة اليونانية في نقش وتحرير النصوص الجنائزية، والشيء الجدير بالذكر يتمثل بوجود تطور ملحوظ في طرائق تنفيذ هذه الشواهد اعتباراً من القرن الثاني بعد الميلاد في المناطق الشمالية من حوران، الذي تمثل في إدخال نحت نصفي للمتوفى، أو في إضافة قاعدة ثابتة أو نحت لعدد من أفراد عائلته، أما النحت النصفي للوجه الجنائزي في حوران، فيمكن مقارنته مع منحوتات أوابد المدافن العائلية في روما زمن الحكم الجمهوري أو بكل بساطة مع المنحوتات القائمة في واجهات الأوابد الجنائزية في سورية الشمالية (موقع فريكة) أو على الفرات (بلقيس- زوغما) أو في مدينة تدمر. فمن خلال دراسة هذه المنحوتات المنفذة على الشواهد بدقة، نلاحظ وجود العديد منها والعائدة إلى الفترة الزمنية التي ألحقت فيها حوران بالمقاطعات الرومانية، تنتمي إلى نمط محلي نفذت فيه التصاوير الإنسانية بشكل مبسط، وينتمي كنمط فني إلى النحت الشرقي، بالمقابل نفذت منحوتات أخرى تنتمي إلى المدرسة اليونانية الرومانية ولكن بشكل يحمل بعض الخصوصيات المحلية، ولا ندري إن كان ذلك قد تم بشكل مدروس، أو نتيجة عدم تمكن النحات من تنفيذ القواعد الفنية الكلاسيكية بدقة، لكن لا بد من الإشارة إلى أنّ الطابع المحلي كان يظهر دائماً على

---

[167] Sartre.A.F:2001,Tombeaux et des morts, volume I,Institut Francais D'Archeologie du proche-orient, Beyrouth , p243

وجوه النساء وكذلك الرجال على الرغم من محاولة النحات استخدام الكثير من العناصر الفنية الغربية إن كان ذلك في الملابس أو تصفيف الشعر أو تنفيذ اللحى.[١٦٨]

وخلاصة القول يمكن تمييز مجموعتين من المنحوتات في حوران المجموعة الأولى: محلية لم تتأثر بالعناصر الكلاسيكية.

والمجموعة الثانية: محلية، تأثرت سماتها المحلية وامتزجت مع التأثيرات الكلاسيكية منتجة في النهاية فناً خاصاً، يميز هذه المنطقة عن غيرها من المناطق السورية الأخرى.

٢-٢- النحت في تدمر:

قدمت لنا المكتشفات الأثرية في مدينة تدمر كمّاً كبيراً من المنحوتات الفنية ذات الخصائص المحلية الفريدة من نوعها، التي أثارت اهتمام الباحثين لدراستها بهدف استقراء جوانب الحياة الاجتماعية والاقتصادية والدينية للناس في تلك الفترة الذي تعكسه تلك الروائع الفنية، وماهية الأساليب الفنية المتبعة في تصنيعها فهل هي محلية خالصة أو متأثرة بالعناصر الفنية الخارجية؟ فمنذ القرن الأول كان هناك فن وليد البيئة التدمرية، استقى تقاليده من الفن البابلي والآشوري والسوري القديم وهذا ما نلمسه في التماثيل وأعمال النحت النافر، التي اتسمت بسمة شرقية،[١٦٩] وفي سياق ذلك تقول ماري مورهات M.Morhat في مقالتها عن "النحت القديم في تدمر،" إن أقرب الأساليب الفنية شبهاً بالأسلوب الفني التدمري القديم نجدها في عدد من الأساليب المحلية التي ازدهرت في القرون الميلادية الثلاثة الأولى، ألا وهي الفن المحلي في سورية الداخلية، والنحت النبطي في شرق الأردن وجنوب سورية، والفن القبطي في مصر، فإن اختلفت هذه الفنون نوعياً فإنّها تتشابه بصورة عامة ".

---

168 Sartre.A.F:2001, p231-232.

١٦٩ الشماط، علي: ١٩٩٧، ص١٦٥.

كما أن الفن التدمري بقي متمسكاً بأصوله العريقة خلال العصور الكلاسيكية على الرغم من الظروف السياسية التي سادت في تدمر، وذلك بفعل التمازج الحضاري بين الشعوب الأخرى، وخاصة التي دخلت المنطقة، فالموقع الاستراتيجي في قلب الصحراء، وفي مفترق طرق القوافل أمّن لها هذه المكانة،[١٧٠] حيث كانت تدمر عند نشأتها ذات علاقات وطيدة بمدائن الفارثيين في بلاد مابين النهرين، ويظهر أنها عرفت الفن اليوناني، وكان قد امتزج في عهد السلوقيين بالفن الشرقي، وتأثر به تأثراً عميقاً، وأصبح مقبولاً لدى الشرقيين لأنه لم يعد غريباً عنهم، وحصل ذلك خاصة في مدينة سلوقية وغيرها من المراكز اليونانية الشرقية الهلنستية على الدجلة، وهي المراكز التي كان التدمريون يحتكون بها بصورة دائمة، وأصبحت الصورة واضحة بأن الفن التدمري مزيج من فنون الشرق والغرب، حيث تتجلى هذه الناحية من خلال الملابس، فأكثر الرجال يرتدون المعطف اليوناني الشائع في القسم الروماني الشرقي، بينما لباس النساء يمثل الزي الشرقي الخالص.[١٧١] ولكن إلى أي درجة تمكن التأثير الغربي من تغيير الفن والصناعات الفنية عموماً؟ إن الإجابة على هذا التساؤل كانت محور نقاش الباحثين ولكن من خلال التمعن في الأعمال الفنية نستطيع القول إن هذه التأثيرات ظاهرة إلا أنها سطحية بشكل عام، وما يؤكد ذلك قول هنري سريغ: "لم يتمكن الحكم الروماني الذي دام قرنين ونصف مع كل ما رافقه احتكاك بالغرب من تغير النمط الغريب في ترتيب الأشكال المنحوتة الذي كان يشارك فيه التدمريون جيرانهم الشرقيين"،[١٧٢] وإذا كانت الظروف الاقتصادية والسياسية قد أخضعت الفن التدمري لبعض المؤثرات الغربية، فسرعان ما نجد هذه المؤثرات تتجلى بطابع شرقي واضح. نتيجة تأثره بالتقاليد

---

[١٧٠] المحمد، قاسم: ٢٠٠٨ ، ص١٥٤.

[١٧١] بهنسي، عفيف: الآثار السورية ، ترجمة نايف بلوز، دار فورفرتس، فيينا، ١٩٨٢، ص١٩٤.

[١٧٢] سيريغ، هنري: تدمر والشرق، ، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، ت: جورج حداد، م١، ج١، منشورات وزارة الثقافة- المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ١٩٥١، ص٦٧.

البابلية والآشورية بشكل عام، وقد تميز النحت هنا باستعمال الحجر الكلسي كمادة أساسية في مختلف العصور.[١٧٣]

إن الميزات الرئيسة للأسلوب التدمري المعروف بأنه بقي مستمراً في الفن التدمري،[١٧٤] الذي تم استقراء تاريخ تطوره الممتد من منتصف القرن الأول الميلادي وحتى الربع الأخير من القرن الثالث الميلادي وتقسيمه إلى مراحل.[١٧٥] حيث قسم هارولد انغولت H.Anglot في كتابه المسمى "دراسة عن النحت التدمري" عهود النحت التدمري إلى ثلاثة :

الأول: يمتدّ حتى آخر النصف الأول من القرن الثاني الميلادي ويختصّ بأن النحاتين كانوا فيه يمثلون عيون الأشخاص بدائرتين متداخلتين، ولا يرسمون حواجبهم، والذكور منهم حليقون، ويتركون شعور النساء تسترسل على أكتافهن، ويضعون مغازل وخيطاناً في أيديهن، ويزينون صدورهم برصائع شبه منحرفة وآذانهن بأقراط على شكل عناقيد العنب .

الثاني: يقابل النصف الثاني من القرن الثاني الميلادي وتتلخص الصفات الفنية لتماثيله بما يلي: تمثل العيون بدوائر في وسط كل منها نقطة، والحواجب ظاهرة، الرجال ملتحون ما عدا الرهبان، النساء يمسكن بأطراف أوشحتهن، وحليهن سداسية الشكل .

[١٧٣] البني، عدنان: الفن التدمري، منشورات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ط٢، السنة الدولية للكتاب، دمشق،١٩٧٢، ص٢٤.

[١٧٤] Colledge.M.A.R:1976, The Art of Palmyra,Thames and Hudson,London, p218

[١٧٥] PARLSCA. K:1989,La sculpture grecque et la sculpture d'e'poquue romaine imperial en Syrei,Arch'eologie et histoire de la Syrie, Saarbrucken, p544

الثالث: يقابل النصف الأول من القرن الثالث الميلادي، فالأشخاص الممثلون في تماثيله النصفية، وألواحه منحرفون بعض الشيء عن محاورهم، ويتطلعون إلى أحد الجانبين، والنساء يزحن أوشحتهن بأيديهن، ويكثرن من التزين بالحلي. [١٧٦]

كما تقسم المنحوتات في تدمر ثلاث مجموعات: النحت المدني والديني والجنائزي، وللتوضيح سنقوم بشرح كلاً منها على حدة .

هناك إشكالية لدى الباحثين في دراسة النحت المدني نظراً لقلة النماذج الباقية التي كان قد حطم أغلبها في عهد انحطاط تدمر عام ٢٧٢م، ولكن التماثيل التي اكتشفت في حفريات معبد بلعشمين، تعطينا فكرة عن النحت المدني، هذه التماثيل التي كانت في شوارع المدينة ومعبدها وميدانها، وفوق أعمدتها التذكارية، وهي تماثيل شبه كاملة وأسلوب تقليدي رسمي . [١٧٧]

فقد تميزت المنحوتات المدنية التدمرية بعدة سمات، تتجلى في لباس الرأس الذي يدل على مهنتهم في أكثر الأحيان، فالكهنة يعتمرون قلنسوات اسطوانية وهي على الأغلب غير مزخرفة أو مزينة بأكاليل نباتية مضفورة، وللأكاليل أشكال مختلفة حسب مكانة الكاهن، أمّا المدنيون فهم حاسرو الرأس، ومنهم من يتوج بأكاليل الغار وغيره، كما عمد النحات إلى تلوين أجزاء معينة من تماثيله، ومنحوتاته، فالعين والحاجب باللون الأسود، والشفاه والأظافر بالأحمر، والحلي باللون الذهبي،[١٧٨]و كانت الثياب طويلة كثيرة الثنيات، تصل حتى القدمين، وهم في الغالب ينتعلون صنادل أو أخفاف أو جزمات، ورؤوس التماثيل تكون قطعة واحدة مع التماثيل، أو تركب تركيباً، وفي بعض الحالات؛ كان التمثال ينحت في العمود نفسه.[١٧٩]ومهما يكن من أمره، فإنّ هذه التماثيل توحي بالرجولة والتقشف والنبل، وهي لا تقصد

---

[١٧٦] عبد الحق، سليم عادل: مدفن أسرة طاعي التدمرية، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، م٢، ج١-٢،منشورات وزارة الثقافة - المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ١٩٥٢، ص٢٨.

[١٧٧] البني، عدنان، الأسعد، خالد ، تدمر أثرياً- تاريخياً- سياحياً، دمشق، ٢٠٠٣،ص٤٣.

[١٧٨] الشماط، علي: ١٩٩٧، ص١٦٩

[١٧٩] البني، عدنان، الأسعد، خالد: ٢٠٠٣، ص٤٣-٤٤.

بذاتها، إذ أنها رمز لمأثرة في شخص رأى التدامرة أنه فاد مدينتهم، وحامى عن معتقداتها ومصالحها.[١٨٠]

أما عن النحت الديني، فقد عبد التدمريون آلهة محلية عديدة كانت مرتبطة بمظاهر الطبيعة كالشمس والقمر، وأعطوها أشكالاً إنسانية أو مركبة متمثلة بأوضاع مختلفة تبرز قوتها بشكل فردي أو جماعي، كذلك مثلوا في تماثيلهم البيئة المحيطة من حيوانات أو نباتات كان بعضها يحمل رموزاً معينة كالنسر وغصن الزيتون والسنبلة ...الخ،[١٨١]والمنحوتات الدينية كانت تمثل بعدة أشكال، إما مشهد أرباب منفردة أو مجتمعة منقوشة في جدران المعابد أو سقوفها، وإمّا منقوش على مذابح نذرية تهدى للمعابد، وبعضها الآخر مشاهد للتقدمات الدينية يظهر فيها شخص أو شخصان يؤججان محرقة بخور، وفي المشهد صف من الأرباب، ويتجلى في تلك المنحوتات مفهوم التدمريين عن الإلوهية كما تتوضح بعض طقوسهم الدينية.[١٨٢] والتدمريين يشتركون في مفهوم الإلوهية مع أكثر الشعوب القديمة، ويتلخص هذا المفهوم أن كل قوة من قوة الطبيعة أو ناحية من نواحيها ممثلة برب له صورة إنسانية صافية أو مركبة، وهو يتصف بالقوة والخلود وله أشكال ورموز محددة.[١٨٣]

وفيما يخصّ النحت الجنائزي المعروف جيداً كظاهرة فنية،[١٨٤] فمصدره المدافن، حيث تتقدم المنحوتات القبور بمثابة شواهد تصنف إلى عدة فئات: فمنها تماثيل نصفية هي عادةً تماثيل أمامية، وليست جانبية تظهر عيوناً مفتوحة واسعة، تحمل كتابات فوق الكتف،[١٨٥]ومنها الألواح، وعليها مشاهد جنائزية، وكذلك الشواهد الصغيرة الحجم التي نفذت بعدة أشكال إما مقوسة أو مثلثة أو مستقيمة، بالإضافة إلى واجهات التوابيت والأسرة الجنائزية التي حملت مشاهد من الولائم الجنائزية،

---

[١٨٠] البني، عدنان: ١٩٧٢، ص٣٣.
[١٨١] عبد الكريم، مأمون: ٢٠٠٨-٢٠٠٩، ص٢٤٢.
[١٨٢] البني، عدنان: تدمر والتدمريون، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨، ص١٣٠-١٣٤.
[١٨٣] عبد الله، صبحي: فن النحت في تدمر خلال القرون الثلاثة الأولى بعد الميلاد، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة اللبنانية، بيروت، ١٩٨٤، ص ١٤٣-١٤٤.
[١٨٤] سادورسكا،انا: بحوث في علم النحت الجنازي التدمري، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، ت: بشير زهدي، م٤٢، منشورات وزارة الثقافة المديرية العامة للآثار والمتاحف، ١٩٩٢، دمشق، ص٢٢٩.
[١٨٥] حتي، فليب: ١٩٨٢،ص٤٤٢.

ومن حياة الموتى أو بعض أفراد أسرة الميت، أو كلهم زودتنا بمعلومات غنية عن حياة التدمريين، وعاداتهم الدينية[١٨٦]. وتجدر الإشارة لإشكالية طرحها الباحثين حول واقعية تمثيل التماثيل النصفية، والألواح الجنائزية أشخاص أصحابها فعلاً ؟ لقد تعددت الآراء، فمنهم من يذكر أن المنحوتات لا تحمل صوراً واقعية بل تقريباً مختزلة للمظاهر الأصلية للميت على الطراز البارثي،[١٨٧] والرأي الأخر كان أنّ هذه المنحوتات مثلت الموتى بأحسن صورة، لأنها لا تمثل فقط الحقيقة اليومية، وإنما تشير أيضاً إلى بعض الميول والأفكار عن الحياة والموت،[١٨٨] وعلى أية حال، فإن هذه المنحوتات التي تعبر عن الممارسات الجنائزية في تدمر، توحي باعتقاد قويّ بما بعد الحياة من خلال النصوص التي تصف القبر بأنه "بيت السرمدية" ،[١٨٩] كما أنها تعكس مستوى ثقافة المجتمع عن الحياة والموت.[١٩٠]

فمن خلال الدراسة يمكن إجمال المنحوتات التدمرية بصفة مشتركة على الغالب، تتلخص في أن الثياب بسيطة مثناه على الأذرع بشكل محور الجسم إلى الأمام، والرأس وحده يحدد اتجاه الحركة، الوجوه حليقة، والأنف متصل بخط واحد مع الجبهة، أما العيون فمحددة الجفون، والشعر مصفف بخطوط متوازية أو مجعدة، وهم حاسرو الرأس، ويتميز رجال الدين منهم بقلنسوة اسطوانية مزينة بإكليل الغار على الأغلب، أمّا المرأة فتبدو محتشمة بثوبها الطويل، وتغطي رأسها بعصابة وطاقية مطرزة، وعباءة فيها تأثير الزي البدوي من محيط البادية،[١٩١] وتكثر من التزين بالحلي، ويزين الفنان أجفانها أحياناً بالكحل، وشفتيها بطلاء ذهبي أو أحمر.[١٩٢]

---

[١٨٦] علي، أحمد علي إسماعيل: ١٩٩٨، ٢٣٨.

[١٨٧] كولج، مالكزم: التأثير الروماني في فن تدمر، ، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، ت: محمد قدور، م٤٢، منشورات وزارة الثقافة - المديرية العامة للآثار والمناحف، دمشق، ١٩٩٢، ص٢٧٩.

[١٨٨] آنا سادورسكا،١٩٩٢، ص١٢٩.

[١٨٩] كولج، مالكولم: ١٩٩٢، ص٢٧٩.

[١٩٠] بالتي، جان شارل: تدمر بين الشرق والغرب " التأقلم والصمود"، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، ت: أحمد فرزات طرقجي، م٤٢، منشورات وزارة الثقافة- المديرية العامة للآثار والمتاحف، ١٩٩٢، دمشق، ص٣٢١.

[١٩١] أنظر: إبراهيم، ميساء: النسيج والأزياء التدمرية في العصر الروماني ، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة دمشق،٢٠١٠.

[١٩٢] قسام، يحيى سليمان: **الموسوعة السورية الحديثة**، م٣، دار نوبليس، بيروت، ٢٠٠٥، ص١٠.

أنظر للاستزادة :

Tanabe.k:1986,Sculptures of Palmyra I,Ancient Orient Museum,Tokyo,Japan.

أخيراً يمكن القول : إن النحت في تدمر تعد واحدة من أهم المراكز الفنية التي تعبر عن التمازج الثقافي بين الشرق والغرب، التي ما لبثت أن اتسمت بترسيخ الأصول الفنية المحلية، وإظهار التأثيرات بشكل سطحي.

٢-٣- النحت في منبج:

منبج مدينة عريقة ؛ يرجع تاريخ تأسيسها إلى الألف الثاني قبل الميلاد، ووصل أوج تألقها في ظل معبدها القديم، حيث كانت قبلة حج للناس آنذاك.[١٩٣] إلا أنّ المشكلة التي تعترض الآثاريين والمهتمين بتاريخ منبج تتمثل باندثار أغلب المباني الأثرية التي تعود للعصور الكلاسيكية وما بعدها، ومن جهة أخرى التوسع العمراني الذي شهدته المدينة خلال السنوات الأخيرة من القرن العشرين، ولكن ما يهمنا في هذا البحث هي المنحوتات الشاهدة على حضارة هذه المنطقة، وآثار مجدها الغابر التي تميزت بسماتها الخاصة .[١٩٤]

لقد أدت الأهمية الاقتصادية والدينية والعسكرية لمدينة منبج في العصور المختلفة إلى ازدهار حقيقي للمدينة في مختلف الميادين، ومن تلك الميادين كان ميدان فن النحت، فقد كانت منبج مركزاً من المراكز المهمّة في هذا الفن في العصرين الهلنستي والروماني، وممّا لا شك فيه أن اليونان الهلنستيون، وكذلك الرومان، جلبوا معهم أفكاراً فنية بصفتهم حكاماً للبلاد إلا أن تلك الأفكار الفنية لم تستطع التغلب على التقاليد الفنية المحلية الراسخة الجذور، وأصبح هناك جيل منبجي من الفنانين تأثر بالصيغة الفنية الجديدة، وتعايش معها، فتميز بذلك فن النحت بخصائص فنية، ومفهوم جمالي محلي، ومن أبرز المجالات التي برز فيها المنحوتات الجنائزية، هذا إلى جانب أن الفنان المنبجي تأثر أيضاً بالفنون المحلية السورية وخاصة بالفن التدمري، مما أدى إلى وجود اتجاه فني خاص يمكن أن

---

[١٩٣] الموسى، فوزي: منبج، **الموسوعة العربية**، م١٩، ط١، دمشق،٢٠٠٧، ص٥٣٣.
[١٩٤] زكريا، أحمد وصفي: ١٩٨٤، ص٢٢٤.

نطلق عليه " النحت المنبجي" أصبح له مناهجه وأساليبه ومميزاته الفنية،[١٩٥] فمن الباحثين من يقول أن النحت في منبج هو امتداد للنحت التدمري حيث أحييت التقاليد الفنية التدمرية في تقاليد النحت المنبجي بعد أن بدأت في التراجع في تدمر نفسها،[١٩٦] فشكلت مركزاً للاتجاهات الفنية في هيرابوليس[١٩٧] ولكن لا يوجد دليل واضح يؤكد وجود الأسلوب نفسه،[١٩٨] وهناك من يفترض أن الفن المنبجي قد ازدهر بعد خبو جذور الفن التدمري خاصة بالقرون الثلاثة الأولى الميلادية، وهذا الأمر قد يقود إلى الاعتقاد بأن الفنانين التدمريين انتقلوا إلى منبج، ومارسوا فنّهم هناك، أو أن الفنان المنبجي تأثر إلى حد بعيد بالفن التدمري،[١٩٩] ولكن هذه الفكرة لا يمكننا حالياً أثباتها أو نفيها الأمر الذي يقودنا إلى التساؤل عن الخصائص التي تميز فن النحت المنبجي عن التدمري ؟

هذا السؤال لا يمكن الإجابة عنه إلا بعد دراسة المنحوتات في شمال سورية التي هي موضوع البحث والدراسة، ومقارنتها مع المنحوتات التدمرية والمناطق الأخرى للتوصل إلى الخصائص، والسمات العامة التي تميز المنحوتات في المنطقة الشمالية، وعلى وجه الخصوص المنحوتات الجنائزية.

في النهاية نستطيع الاستنتاج أنّ المراكز الفنية في العصر الروماني اتسمت كلاً منها بمميزات وخصائص، تظهر الطابع الخاص بها، التي تشكل دراستها أهمية خاصة من خلال تسليط الضوء على النواحي الاجتماعية والاقتصادية والدينية للمجتمع في تلك الفترة، التي تسهم بدورها بقدر كبير من الأهمية في استكمال المعطيات العامة عن المنطقة، وتاريخها في تلك الفترة.

---

[١٩٥] شعث، شوقي: تمثالان مصادران من منبج محفوظان في المتحف الوطني بحلب، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، م٣٨-٣٩، منشورات وزارة الثقافة -المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق،١٩٨٨-١٩٨٩، ص ٥٥.

[١٩٦] شعث، شوقي:١٩٨٨-١٩٨٩، ص ٥٧.

[١٩٧] أي المدينة المقدسة عرفت بهذا الاسم لما لها من حرمة دينية لدى سكانها، ولما تحتويه من معابد وثنية يحج إليها الألوف من الناس وبخاصة الوثنيون فيهم لحضور الاحتفالات الدينية التي كانت تقام فيها، والتي يشرف على تنظيمها وتنفيذها رئيس كهان المدينة، وكان يتميز عن الآخرين بلباسه الأرجواني اللون، وكانت أعظم آلهة هيرابوليس الإلهة أتارغايتس Atargatis.

[١٩٨] سيريغ، هنري: ١٩٥١، ص٧٠.

[١٩٩] شعث، شوقي: ١٩٨٨-١٩٨٩، ص٥٥.

الفصل الثالث

المنحوتات الجنائزيّة في شمال سورية خلال العصر الروماني

الفصل الثالث

المنحوتات الجنائزية في شمال سورية خلال العصر الروماني

تعتبر المنحوتات الجنائزية من المواضيع المرتبطة بالدين، التي مثلت تماثيل مختلفة لآلهة عديدة، وكذلك تماثيل إنسانية لأشخاص عاديين من الرجال والنساء، بالإضافة لشخصيات عسكرية بالزي العسكري، كما تم تمثيل الحيوانات.[٢٠٠]

لقد تم العثور على العديد من المنحوتات الجنائزية المهمة التي حملت بعضها نقوش تمكننا من دراستها بسهولة، وتحديد تاريخها. كما تمكنا من التعرف على تماثيل جنائزية وشواهد قبور، وجدت بشكل كبير في منبج "هيرابوليس"[٢٠١]. نظراً لكونها مركزاً هاماً من مراكز الفن والأدب في العصر الهلنستي والروماني،[٢٠٢]كما كانت تتمتع بأهمية دينية في العصر الروماني، ولكن هذا لا يعني عدم وجود منحوتات جنائزية في مناطق آخرى بل تم العثور على عدد من المنحوتات الجنائزية التي يمكن من خلالها استقراء الطراز الفني السائد في هذه المنطقة خلال العصر الروماني، كما تكمن أهمية تلك المنحوتات في دراسة النواحي الاقتصادية والاجتماعية لما يمكن التوصل إليه من معلومات تسهم في دراسة المستوى المعيشي لسكان تلك المنطقة، بالإضافة إلى دراسة عادات وتقاليد السكان المتعلقة بالموت بشكل يمكن أن يسهم في استكمال دراسات الباحثين عن هذه المنطقة.

سنلاحظ من خلال المنحوتات المكتشفة أنّ النحات لم يخرج عن إطاره المحلي الأصيل، وظل هذا التأثير المحلي ظاهراً في المنحوتات سواءً في المادة المستخدمة أو طراز اللباس أو الموضوعات المطروحة، فقد صوّر النحات الشكل البشري إما

---

[٢٠٠] عبد الكريم، مأمون: ٢٠٠٨-٢٠٠٩، ص٢٥٠.

[201]Parlasca. K:1989, p552.

.

[٢٠٢] دحدوح، عبد العزيز فاروق: الاتجاهات الفنية في النحت السوري المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٩٧، ص٢٣.

واقفاً أو جالساً، ومواجهاً للمشاهد أكثر من التماثيل الجانبية، وهي تقاليد محلية شرقية قديمة ومبكرة جداً. [٢٠٣]

لذلك تمّ تصنيف المنحوتات المكتشفة في شمال سورية تبعاً للشكل لا بحسب المنطقة، من منطلق الوصول إلى السمات والخصائص العامة لمنحوتات هذه المنطقة وإبراز مدى خصوصيتها من الناحية الفنية.

حيث تم تصنيف المنحوتات الجنائزية إلى ثلاثة مجموعات تتمثل بالشواهد والتماثيل والنحت النافر في المدافن.

١- شواهد القبور :

لقد تمّ العثور على العديد من الشواهد التي تزودنا بمعلومات عن الحياة الاجتماعية والعادات والتقاليد بالإضافة إلى الجوانب الاقتصادية كونها تعكس مدى غنى أو فقر الناس المتوفين.

أصبح من الشائع خلال القرن الأول قبل الميلاد وضع تماثيل نصفية بوجهها الكامل في محراب عميق،[٢٠٤] فقد حملت بعض الشواهد نحت نافر للأشخاص من دون وجود للنقوش الكتابية، ولكن كان هناك بعض الشواهد التي حملت نقوش كتابية في أسفل المنحوتة، و يبقى السؤال إلى ماذا تشير هذه الكتابات المنقوشة ؟ فقد زودتنا العديد منها بمعلومات عن اسم المتوفى،[٢٠٥] التي مثلت كما تدل الأسماء المنقوشة عليها أشخاصاً مختلفين، ومع ذلك فإن الاختلافات الشخصية الفردية بينها خفيفة جداً، حيث اكتفى في أكثر الأحيان بإظهار الملامح النوعية العامة دون تصوير حقيقي لملامح الشخص الفردية،[٢٠٦] التي تنوعت بين شواهد تمثل شخصاً واحداً، وبين الشواهد الثنائية التي تمثل شخصين جنباً إلى جنب، سواءً أكانا زوجين رجل وامرأة أو من جنسين متشابهين، بالإضافة إلى الشواهد التي جسدت طائر النسر .

---

[٢٠٣] المحمد، قاسم:٢٠٠٨، ص١٥٧.

[204]Daval. J. L: 1991,The great art of antiquity,part1, ISBN Koln,Taschen, p172.

[205]Colledge. M.A.R.:1976, p64.

[٢٠٦]بهنسي، عفيف: ١٩٨٥، ص١٩٣.

لقد جسدت الشواهد المتوفّين بشكل لوحة تمثل النصف الأعلى للأشخاص الذين ارتدوا ثيابهم وصففوا شعرهم، سواءً كانت بشكل فردي أو عائلي، ومثلت النساء في بعض النماذج، وهي تحمل مجوهرات، كما حملت بعضها النقوش،[٢٠٧] كل هذه التفاصيل جديرة بالدراسة للوصول إلى السمات المحلية، وما مدى تأثرها بالطُرز الفنية المحيطة والخارجية ؟

١-١- الشواهد الفردية :

لتوضيح السمات المميزة لها، صنفناها إلى شواهد تمثل النساء وأخرى تمثل الرجال.

١-١-١- شواهد النساء:

إن الشواهد الفردية عددها أكبر من الشواهد الثنائية، أروعها شاهدة لامرأة منحوتة بشكل نافر ضمن محراب قليل العمق يحدد المكان الذي يتواجد فيه الأثر الشكل(١)، تضع على رأسها عصبة فوقها غطاء الرأس يتدلى على كتفها، ملامح وجهها واضحة، عيناها لوزيتان واسعتان، الجفنان محددان بخطين، والأنف متطاول ينفرج عند فتحة المنخرين، والفم صغير أشير إليه بخط مستقيم، والشفتان بارزتان قليلاً، يتدلى من أذنيها المخفيتان تحت العصبة قرطان، الذقن بارز، وفي عنقها عقد من حبيبات اللؤلؤ، ترتدي ثوباً فضفاضاً له مشبك على كتفها الأيمن، يدها اليمنى مرفوعة تحت الثوب بحيث تضع أصابع يدها على صدغها، أما الخنصر مثني تحت الذقن، بينما تظهر قبضة اليد اليسرى من الثوب ممسكةً بمغزلين.

كما مثلت شاهدة أخرى امرأة منحوتة بشكل نافر ضمن محراب شكله نصف دائري في الأعلى، تمثل النصف العلوي لامرأة تضع على رأسها عصابة، يظهر من تحتها شعرها المسرح الشكل(٢)، فوقها غطاء ينسدل على الكتفين، وجهها متطاول وعينيها واسعتين بشكل لوزي، وبؤبؤا العينين يظهران بنقطة سوداء تنظر

[207]Sarter. A.:2001, p1-4.

إلى الأمام، الأنف مشوه، والفم صغير أشير إليه بخط مستقيم، يتدلى من الأذنين المغطيتين بالشعر قرطان، وفي عنقها الغليظ عقد مجدول من ثلاثة أطواق، ترتدي ثوباً فضفاضاً متعدد الثنيات، يدها اليمنى متوضعة على صدرها، وفي معصمها سوار، بينما تمسك باليد اليسرى مغزلين، ونقش في الأسفل كتابة يونانية تتألف من سطرين :

ΧΡΗCΤΗ ΑωΡΕ
- -ΛΙCΑ ΧΑΙΡΕ

تعني " الأفضل وماتت شابة وداعاً ".

تتشابه الامرأة الممثلة ضمن محراب قليل العمق كسر من جانبه الأيسر ببعض الصفات مع سابقتيها، تضع على رأسها عصابة فوقها غطاء ينسدل على الكتفين وجهها بيضوي الشكل (٣)، عيناها لوزيتان واسعتان تظهر في عينها اليمنى بؤبؤ بلون رمادي، الأنف مستقيم ومشوه، والفم صغير أشير إليه بخط مقوس للأسفل، يتدلى من أذنيها المخفيتان تحت العصبة قرطان، ترتدي ثوباً تلتف به، تظهر يدها اليمنى من تحت الثوب مرفوعة بشكل تظهر أصابع اليد متوضعة على صدغها، وفي معصمها ثلاثة أساور، أما اليد اليسرى، فتظهر قبضة اليد ممسكة بلفافة ورق على الأغلب، وفي الأسفل كتابة إغريقية، ولكنها غير واضحة تمكنت من قراءة كلمة تعني" الأفضل" وربما أن البقية تعني لم ترتكب أخطاءً وداعاً " فهي من العبارات الشائعة على المنحوتات الجنائزية في شمال سورية.

كما تتشابه الامرأة الممثلة على هذه الشاهدة مع سابقتها، فقد نحتت ضمن محراب قليل العمق يحدد المكان الذي يتواجد فيه الأثر بشكل نافر تضع على رأسها عصابة فوقها غطاء ينسدل على الكتفين الشكل(٤)، وجهها بيضوي، العينان لوزيتان صغيرتان، تظهر الحدقة بشكل واضح، والأنف مستقيم ينفرج عند فتحة المنخرين ولكنه مشوّه قليلاً، والفم صغير أشير إليه بخط مسقيم والشفتان رقيقتان، والوجنتان بارزتان، والجبهة ضيقة وعليها خطوط متوازية تشير إلى التجاعيد، الأذنان

مخفيتان بالشعر، الرقبة قريبة من النسب الطبيعية، ترتدي ثوباً فضفاضاً تظهر ثنياته بشكل واضح، تظهر اليد اليمنى تحت الثوب واضعة أصابعها على صدغها، بينما تظهر قبضة يدها اليسرى ممسكة ربما بلفافة ورق، وفي الأسفل كتابة يونانية تظهر فيها بعض الأحرف.

نلاحظ أن الامرأة في الشكل(١) تتشابه من حيث الموضوع مع الشكل (٢)، فكلاهما يحمل بيده اليسرى أدوات غزل، ولكن الاختلاف يبدو وضعية اليد اليمنى، فالأولى تضع أصابع يدها على صدغها في نظرة تأملية، بينما الأخرى تضع يدها على صدرها، كما أنها تختلف عنها في الأسلوب الذي عُني بإظهار أدق التفاصيل في الوجه واليدين وثنيات الثوب، بينما الامرأة في الشكل (٢) ترتدي مجوهرات في عنقها وأذنيها ومعصمها أكثر من سابقتها التي ترتدي فقط قرطان وعقد واحد، مما يدلّ على ثراءها ومكانتها المرموقة والعالية، وما يؤكد ذلك وجود كتابة تشير إلى أنها كانت الأفضل وماتت شابة .

أما الامرأتان في الشكلين (٣) و(٤) فتتشابهان من حيث الموضوع، فكلاهما تضع أصابع يدها اليمنى على صدغها، وكلاهما أيضاً يمسك بلفافة ورق، ولكن نلاحظ في الشكل (٤) عناية بنحت تفاصيل الوجه كالعينين والأنف والفم، مع وجود كتابة ولكنها مهشمة، وربما يعود ذلك إلى طبيعة الحجر وتأثره بالعوامل الجوية، كما أننا نرى وجود قرط في أذن الامرأة التي في الشكل (٣) مما يدل على الغنى .

إن جميع الأشكال السابقة تشترك في كونها تضع على رأسها عصبة، وفوقها غطاء ينسدل على الكتفين تتشابه في الشكلين (٢)و(٣)، كما أنها جميعها نحتت ضمن محراب مقوس بأعلاه بشكل نصف دائري، بالإضافة إلى أن الثوب يخفي مفاتن الجسد فإننا لم نرَ شكلاً للثديين على الصدر، أما من ناحية الشكل فإن ثوب الامرأة في الشكل(١) يبدو مميزاً عن الأثواب الأخرى، كما يتشابه الثوب في الشكلين (٢) و(٤)، بينما في الشكل (٣) فإن شكل الثوب غير واضح .

كما نلاحظ اهتمام النحات بتمثيل أدق التفاصيل كالعينين والأنف والفم والشفتين وتفاصيل الأصابع بدقة، وثنيات الثوب، بالإضافة إلى العناية بإبراز شكل المجوهرات من أقراط وأساور وعقود بوضوح، مما يظهر سعي النحّات لتمثيل الحياة الواقعية .

١-٢-٢- شواهد الرجال :

أمّا فيما يتعلق بالشواهد التي مثلت الرجال، فقد اكتشف عدد منها تظهر كلاً منها ملامح خاصة.

أكثرها تميزاً شاهدة قبر تمثل النصف العلوي لرجل نحت بشكل نافر ضمن محراب قليل العمق يحدد المكان الذي يتواجد فيه الأثر له شكل نصف دائري من الأعلى الشكل (٥)، شعره قصير مسرح للخلف، العينان لوزيتان صغيرتان، الأنف مجدوع ينفرج عند فتحة المنخرين، والفم صغير أشير إليه بخط مثلم، وهو ملتحي، الأذنان ملتصقتان، وقريبة من النسب الطبيعية، الجبهة ضيقة والذقن بارز، والرقبة غليظة، يلتف بالعباءة الرومانية يرتدي تحتها قميص تظهر ثنياته بشكل V على الصدر، تظهر كف اليد اليمنى على الصدر ممسكةً بالعباءة، بينما تظهر قبضة اليد اليسرى ممسكة بلفافة ورق على الأغلب، كما نقش في أسفل الشاهد كتابة يونانية ناقصة .

بينما نحت على شاهدة أخرى رجل محارب، يتصف بأن جبهته ضيقة، عيناه لوزيتان، والأنف مستقيم ينفرج عند فتحة المنخرين، والفم بشكل خط منحني للأسفل قليلاً الشكل(٦)، الأذنان تبرز للأمام قليلاً، والذقن عريض والرقبة قريبة من النسب الطبيعية، يرتدي ثوباً تظهر ثنياته بشكل V على الصدر، ويضع رداءً على كتفه الأيسر، يتمنطق بسيف تظهر منه القبضة التي يمسك بها بيده اليمنى، ونطاق السيف على الكتف الأيسر عليه تزينات دائرية، يمسك بيده اليسرى سبع صحائف، ربّما يمثل أحد القادة العسكريين أو أعضاء مجلس الشيوخ.

في شاهدة أخرى يمثل رجلاً شعره طويل مصفف ومسرّح للخلف الشكل (٧)، الجبهة ضيقة، الأذنان تبرز للأمام، الوجه متطاول، العينان لوزيتان واسعتان تبرز الحدقة بلون رمادي، والبؤبؤ بلون أسود والأنف مسطح، والفم صغير أشير إليه بخط مثلم والشفتان غليظتان، الذقن عريض والرقبة قريبة من النسب الطبيعية، يلتف بالعباءة الرومانية بينما يرتدي تحتها ثوباً تظهر ثنياته على الصدر بشكل ٧، تظهر قبضة يده اليمنى ممسكة بالعباءة .

بينما يختلف الرجل في هذه الشاهدة عن سابقه حيث يتصف بأنّ شعره كثيف ومجعد الشكل (٨)، الجبهة ضيقة، الوجه متطاول، مثلث العينان بشكل لوزي تنظر لأسفل والأنف مسطح، والفم أشير إليه بشكل خط مستقيم مثلم والشفتان رقيقتان، الوجنتان والذقن بارزان، والرقبة غليظة، يرتدي ثوباُ تظهر ثنياته على الصدر بشكل ٧، يضع رداءً على كتفه الأيسر، وحزام أسفل الصدر بشكل خطين متوازين، وفي الأسفل كتابة يونانية :

OTEMOC AΛY
ΠC XAIPE

تشير إلى اسم " اتوموس" وعبارة تعني " لم يرتكب أخطاء وداعاً ".

أمّا في الشكل (٩) نرى شاهدة قبر من الحجر البازلتي نحت عليها النصف العلوي لرجل شعره قصير مصفف للأعلى الجبهة ضيقة، العينان لوزيتان، والأنف مستقيم ينفرج عند فتحة المنخرين، والفم أشير إليه بخط مقوس للأعلى والشفتان رقيقتان، والذقن بارزة، يتمنطق بحزام مجدول على الكتف الأيسر، وعلى صدره نحت خنجر ذو مقبض شبيه بمقبض السيف، يعلوه نسر كبير واقف وفارد جناحيه، رأسه بشكل جانبي، عينه دائرية، منقاره معقوف، الصدر والبطن والقوائم مكسوة بريش نهايته مثلثية، وفي الأسفل كتابة يونانية غير واضحة .

نلاحظ في الشكلين(٥) و(٦) أن الرجلين يتشابهان من حيث أسلوب النحت، مع وجود بعض الفوارق التي تتمثل في شكل العينين والأذنين وتسريحة الشعر، ولكن يظهر الاختلاف في الموضوع، حيث يمسك الأول بيده اليسرى لفافة ورق، وبيده اليمنى ممسكاً العباءة، أما الآخر فيمسك بيده اليسرى صحائف ورق، وفي اليد اليمنى قبضة السيف، ويتشابه لباس الرجل في الشكل(٧) مع الشكل (٥) كما أن كلاً منهما يمسك بيده اليمنى طرف العباءة، أما الشكل (٨) يختلف عن سابقيه من حيث تصفيفة الشعر، كما أن اليدان غير ممثلة، بالإضافة إلى لباسه حيث أنه لا يرتدي العباءة و أنما يضعها على كتفه كما في الشكل (٦)، وذلك على الخلاف تماماً من الشكل (٩) الذي يتشابه من حيث الموضوع مع الشكل (٦) من حيث وجود السيف والحزام على الكتف الأيسر مع الاختلاف في الشكل، ولكن في الشكل (٩) نرى أن الشاب يعلوه نسر واقف وفي الأسفل كتابة يونانية، مما يكسب المنحوتة أهمية خاصة .

إلا أن الشيء المشترك بين الأشكال السابقة أن جميعها نحت ضمن محراب عميق مقوس بشكل نصف دائري من الأعلى باستثناء الشكل (٩) فأن شكل الشاهدة مختلف قليلاً، كما نلاحظ أن الجبهة ضيقة في جميع الأشكال السابقة والعينان لوزيتان بغض النظر عن كونها جاحظة أو غائرة قليلاً مع تمثيل للبؤبؤان في الشكل (٧)، كما أن الأنف مستقيم ينفرج عند فتحة المنخرين، والفم مثل بخط مثلم فهو مستقيم في الأشكال (٥-٨-٩) ومقوس للأسفل في الشكلين(٦-٧).

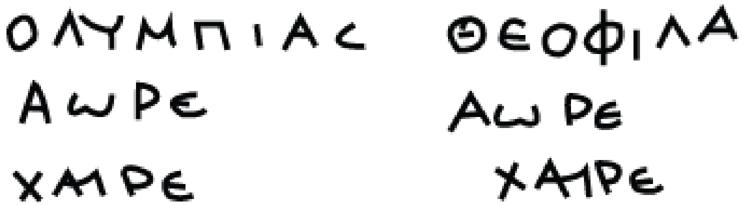
١-٢- الشواهد الثنائية:

إن هذه الشواهد مثلت شكلين سواءً أكانوا أزواج أم أخوان، يتجلى ذلك بشكل واضح في لوح حجري كلسي مربع الشكل مكسور الحواف، نحت عليه بشكل نصفي ونافر رجل و أمرآة ربما زوجين الشكل (١٠)، فقد مثل الرجل شعره مجعد وقصير وحليق، عيناه واسعتان وغائرتان قليلاً بشكل لوزي والجفنان محددان بخطين، وأنفه مشوه، فمه بشكل خط مثلم والشفتان رقيقتان، أذنه اليمنى بارزة بوضوح أصغر من النسب الطبيعية، بينما الأذن الأخرى متصلة بالرأس، الذقن بارز، يتضح بأن تعابير الوجه تعكس كبر سنه التي تظهر بشكل واضح عند الفكين خطان يظهران الوجنتان البارزتان وخطوط على الجبهة أيضاً، الرقبة غليظة، تبدو كفة يده اليمنى من تحت الثوب موضوعة على صدره مع عناية بتمثيل شكل الأصابع، أمّا يده اليسرى فتظهر قبضة اليد من الثوب ممسكاً بلفافة ورق، يرتدي عباءة فضفاضة تحتها قميص تظهر ثنياته على صدره بشكل ٧، أما المرأة فوجهها بيضوي، ملامحه غير واضحة، ولكن يمكن تمييز الجبهة الضيقة والمقوسة، والعينان لوزيتان واسعتان، الفم أشير إليه بخط، والشفتان رقيقتان، الوجنتان بارزتان، شعرها مسرح على شكل ضفيرة، تلفه على رأسها من الأعلى، ويتدلى من أذنيها المخفيتان تحت الشعر قرطان، عنقها طويلة قريب من النسب الطبيعية، وينسدل غطاء رأسها على صدرها ممسكةً إياه بيدها اليسرى التي تلبس في معصمها أسوارة، وترتدي ثوباً فضفاضاً تظهر ثنياته بشكل يبرز جماليته.

بينما نحت على لوح مستطيل الشكل من الحجر الرملي، تشكل حوافه إطاراً بارزاً للأشكال المنحوتة التي تمثل رجل وامرأة لم تنحت بعناية مثل سابقتها، ربما هذا يعود إلى نوعية الحجر الرملي القليل المقاومة لتأثير العوامل الجوية الشكل (١١)، حيث تبدو ملامح الرجل شاباً؛ شعره الطويل مصفف للأعلى، وملامح وجهه غير واضحة المعالم، لكن يمكن تمييز العينين الواسعتين اللوزيتين، والأذنان صغيرتان ملتصقتان بالرأس، الجبهة ضيقة والذقن عريضة والرقبة غليظة، يرتدي عباءة

فضفاضة فوق قميص تظهر ثنياته على صدره بشكل ٧، تمسك قبضة يده اليمنى من تحت الثوب بطرف العباءة، بينما تظهر اليد اليسرى ممسكة بلفافة ورق غليظة، وبلصقه امرأة ربما زوجته ملامح وجهها الدائري غير واضحة بشكل كبير، فالعينان لوزيتان، والأنف مستقيم ينفرج عند فتحة المنخرين، والفم أشير إليه بخط مثلم والشفتان رقيقتان، الجبهة ضيقة والرقبة قريبة من النسب الطبيعية، تضع على رأسها غطاء ينسدل على الكتفين، ترفع يدها اليمنى إلى الأعلى بشكل تظهر كفة اليد مفتوحة، بينما تظهر قبضة يدها اليسرى من تحت الثوب ممسكةً بطائر يظهر رأسه، وترتدي ثوباً له مشبك على الكتف الأيسر.

بينما نحت على لوح مربع من الحجر الكلسي يعلوه إفريز، يشكل إطاراً بارزاً للأشكال المنحوتة بشكل نافر التي تمثل فتاتين تضعان على رأسيهما غطاء يظهر شعرهما المصفف والمجدول، حيث تتدلى ضفائر شعرهما على الكتفين الشكل(١٢)، أما ملامح وجههما غير واضحة في الأسفل نقش كتابة يونانية تتألف من ثلاثة أسطر :



السطر الأول يشير إلى اسم الفتاتين" اولبياس – نيوفيلا" وفي السطر الثاني كلمتان متشابهتان تعني" شابة "، وكذلك الكلمتان الأخيرة متشابهة أيضاً وتعني"وداعاً ".

كما نحت بشكل نافر على لوح من الحجر الكلسي شكلان لرجلين، يعلوهما نسر الشكل(١٣)، يبدو الرجل الأيمن شاباً، رأسه كبير، شعره طويل على شكل لفائف دائرية، ولكن ملامح وجهه غير واضحة يمكن تمييز العينين اللوزيتين، والأنف مستقيم ومشوّه، والفم بشكل خط مستقيم مثلم، الذقن بارز والرقبة غليظة، يرتدي ثوباً تظهر ثنياته على الصدر بشكل ٧، بينما يتصف الرجل الذي بجانبه بأنّ رأسه صغير، وشعره كثيف ملامح وجه غير واضحة بدقة فتبدو العينان اللوزيتان والأنف

المستقيم والفم المشار إليه بخط، وأذنه صغيرة وملتصقة، ورقبته قريبة من النسب الطبيعية، ولكن جسمه أعرض من جسد سابقه، يرتدي عباءة فضفاضة يلتف بها تظهر ثنياتها بشكل خطوط منحنية، يرتدي تحتها قميص تبدو ثنياته على الصدر بشكل خطوط نصف دائرية، ربما تكون هذه الشاهدة تمثل رجلا وابنه، ويعلوهما جبهة مثلثية يتوسطها نحت لطائر النسر واقف وفارد جناحيه، رأسه بشكل جانبي نحو اليسار تظهر عينه بشكل دائري، ومنقاره مفتوح قليلاً، يكسو صدره ورقبته وأعلى جناحيه ريش بشكل دوائر، أما الريش الذي يكسو القوائم، فله شكل خطوط منحنية، بينما ريش أسفل الجناحين بشكل خطوط مستقيمة متوازية.

نلاحظ في الشكل(١٠) أن الرجل يمسك بيده اليسرى لفافة ورق، فهو يتشابه في هذه الوضعية مع الرجل في الشكل (١١)، أما المرأة بجانبه فإن شكلها يدل على أنها ذات مكانة مرموقة وثرية، يتضح ذلك من خلال تسريحة الشعر التي تميزها عن بقية النساء، ولباسها مجوهرات تتمثل بالقرطين والأسوارة، وذلك بعكس المرأة في الشكل (١١) التي تضع على رأسها غطاء يخفي شعرها كما تبدو ممسكة بطائر في يدها اليسرى، ويدها اليمنى مرفوعة للأعلى ومفتوحة .

أمّا الشكل(١٢) موضوعه مختلف، يمثل فتاتان متشابهتان في الشكل أعتقد بأنهما أختان، نحتت بشكل مجرد، يفتقد إلى الاهتمام بإظهار تفاصيل الشكل، باستثناء جدائل الشعر التي تتدلى على الكتفين، ولكن تكمن أهمية هذه الشاهدة في الكتابة المنقوشة أسفلهم التي تشير إلى اسمهما، وإلى أنهنّ متْن وهنّ شابات بالإضافة إلى كلمة وداعاً، وهي من الكلمات الشائعة على الشواهد في شمال سورية .

بينما الشكل(١٣) فإنّه يمثل رجلين ملامح وجههما متشابهة لحد ما، أعتقد بأنهما رجل وابنه يعلوها جبهة مثلثية، يتوسطها شكل نسر .

على الرغم من التنوع في المواضيع السابقة، فإن لكل منها أهمية خاصة كونها تعبر عن أفكار ومعتقدات سكان المنطقة، وسعيهم إلى نحت رموز ممثلة لفافة الورق والطائر، واليد المرفوعة والمفتوحة للأمام وتصوير النسر بهدف التعبير عن أفكار

متعددة تشير إلى معتقداتهم عن حياة بعد الموت، بالإضافة إلى أهمية الكتابات في الشكل (١٢)، وما تقدم من معلومات تشير إلى أسماء المتوفين، وكونهما كانوا شباباً عند الوفاة.

إلا أن الشيء الجدير بالذكر أن جميع الأشكال السابقة تشترك بأنها كانت محاطة بإطار بارز عن الشكل المنحوت بغض النظر عن الاختلاف في شكله.

١-٣- شواهد النسور:

احتل النسر مكانة مهمة منذ فجر التاريخ في منطقتنا،[٢٠٨] فقد اكتسب أهمية خاصة في فنون الشرق القديم وجسد كرمز لآله الشمس مما يشير إلى قدسيته،[٢٠٩] كما كان له أهمية دينية في ديانة مصر القديمة رمز الإله حورس،[٢١٠]وفي سورية كان النسر رمز الإله بعل شامين،[٢١١] كما كان يشكل عنصراً زخرفياً مهماً مثل بأشكال متعددة في واجهات المعابد وفي المدافن خلال العصر الروماني، ولكن من الصعب التمييز بين المحلية والرومانية بسبب تحطم معظمها أو العثور عليها بشكل غير كامل .[٢١٢] كما يذكر مارك غريزيمرM .Griesheimer بأن النسر يعبر عن الأبهة والعظمة للعائلة.[٢١٣]

ثمة شواهد حملت نسور بأشكال تختلف عن بعضها حيث تشكل هذه الشواهد مجموعة هامة لدراسة الأسلوب الفني ولمعرفة خصائصها ورمزيتها .

من أهم هذه التمثيلات شاهدة مستطيلة الشكل نحت عليها واجهة معمارية تعلوها جبهة مثلثية في وسطها بتلة ورد، ويتوسط الواجهة نسر فارداً جناحيه واقف فوق أكليل من ورق النبات معقود بشكل دائري الشكل (١٤)، رأسه بشكل جانبي وعينه

[٢٠٨] أبو عساف، علي: الآثار في جبل حوران، ألف باء-الأديب، ط١، دمشق، ١٩٩٧، ص١٢٥.
[٢٠٩] الشمس، ماجد: رايات الحضر العربية، **مجلة سومر**، العدد٣٦، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠، ص٢٠٠.
[٢١٠] الشمس، ماجد: الآله والأنسان وأسرار من جنائن بابل، منشورات دار علاء الدين ، ص٥٩.
[٢١١] ويبر،م توماس،مايبيني أمانيا: فن النحت الروماني في الجولان ،**وثائق الآثار السورية XI**، دمشق، ٢٠٠٧، ص١٣٦. الإله بعل شامين هو سيد السماوات وصفة كل من هيليوس، رب الشمس(Helios) وسلينا(Selene).
[٢١٢] مأمون عبد الكريم: ٢٠٠٨-٢٠٠٩، ص٢٥٩.
[213] Griesheimer. M:1997, Cimetieres des villages de la Syrie du Nord, **Syria** 74,L'Institut francais duproche-Orient, Beyrouth, p191.

صغيرة دائرية يحمل بمنقاره شيء ما، رقبته قصيرة مكسوة بالريش وصدره بارز قليلاً ومكسو بريش نهايته مثلثية، وله قائمتين مكسوتان بنفس ريش الصدر ومخالب واضحة، وفي نهاية الجناحين ريش بشكل خطوط شاقولية يعلوهما ريش مشابه لريش الصدر، إلى جانب الإكليل من الأسفل إناء محزز بخطوط شاقولية متقاربة في منتصفها خط أفقي فوق قاعدة لها قائمتان، وفي أسفل اللوحة كتابة يونانية مؤلفة من سطرين:

ΕΜΜΟΝΗ ΧΡ⊏ΤΗ
ΑΛΥΠΕ ΧΕΡΑΙ

تشير إلى اسم امرآة " أمونه" وعبارة تعني "الأفضل لم ترتكب أخطاء وداعاً ".

حيث يتشابه من حيث الشكل ووضعية الوقوف فوق أكليل مع النسر في الشكل (١٥) ولكنه أكبر في الحجم. فهو واقف على أكليل دائري، فارد جناحيه رأسه بشكل جانبي وعينه صغيرة ودائرية منقاره معقوف بشكل نصف دائري، صدره بارز قليلاً ورقبته طويلة يكسوها ريش ذو نهايات أقرب إلى الدائرية منها إلى الشكل المثلث كما يكسو أعلى الجناحين والقوائم، وأسفل الجناحين ريش بشكل خطوط شاقولية متوازية، كما نحتت المخالب بعناية، وفي الأسفل نقش كتابي لبضعة حروف.

كما يشابه من حيث وضعية الوقوف فوق أكليل للنسر في الشكل (١٦)، ولكن النسر في هذا الشكل منحوت على بلاطة مستطيلة الشكل ضمن تجويف قليل العمق، رأسه يظهر بشكل جانبي إلى اليسار، ومنقاره معقوف قليلاً وحجمه أكبر، فالرأس والصدر الذي يبرز قليلاً والقوائم مكسوة بريش كثيف بشكل طولي يختلف عن الريش ذو النهايات الدائرية الذي يكسو الجزء العلوي للجناحين، وفي جزئهما السفلي الريش بشكل خطوط شاقولية .

بالإضافة إلى المجموعة السابقة من النسور الواقفة على إكليل، فلدينا مجموعة أخرى من النسور الواقفة على غصن الشكل (١٧)، فهو من حيث الشكل يتشابه مع النسور السابقين، ولكنه يظهر هنا واقفاً فوق غصن نباتي نحت بشكل نافر على بلاطة حجرية ذات نهاية نصف دائرية .

أما في الشكل (١٨) نلاحظ شاهدة نحت عليها ضمن تجويف قليل العمق نسر فارد جناحيه واقف فوق غصن، ولكن الشيء الملفت للانتباه؛ الدقة بنحت الرأس الذي يظهر بشكل جانبي، فالعين دائرية والبؤبؤ ممثل بنقطة غائرة والمنقار معقوف وحاد، والصدر بارز قليلاً مكسو بريش كثيف نهايته دائرية، والقائمتان رفيعتان غير مكسوتين بالريش، أما ريش الذيل، فهو بشكل خطوط شاقولية مشابهة للريش في نهاية الجناحين، والجزء العلوي من الجناحين مكسو بريش نهايته بشكل لوزي.

كما يتشابه النسر في الشكل (١٩) مع سابقيه من حيث وضعية الوقوف فوق غصن، ولكن ملامحه غير واضحة بشكل كبير حيث يبدو ريش الصدر بخطوط متقاطعة وله قائمتان قويتان مكسوة بالريش وفي الأسفل كتابة يونانية غير واضحة، ربما يعود ذلك لطبيعة مادة البازلت قليلة المقاومة للعوامل الجوية .

بالإضافة إلى المجموعتين السابقتين لدينا شكل من النسور واقف على قاعدة يأطرها إكليل نباتي الشكل(٢٠)، نحت على بلاطة مستطيلة ضمن محراب عميق، واقفاً على قاعدة مربعة نقش ضمنها بعض الحروف اليونانية :

ΑΤЄΙ
ΜΗΤ
ΟϹ ΧΑΙΡ

تشير إلى اسم اتيمتوس وهذا الاسم معروف في صيدا بالبنان، وفاتحاً جناحيه، الرأس نحت بخطوط مستقيمة ومنقاره حاد، يكسو الصدر البارز والقوائم والجزء العلوي للجناحين ريش ذو نهايات دائرية، وفي أسفل الجناحين ريش بشكل خطوط شاقولية كما في بقية الأشكال السابقة، وأما مخالبه فظاهرة بشكل واضح.

بينما نلاحظ الاختلاف في الشكل(٢١) حيث تم تمثيل نسر واقف فارد جناحيه، رأسه بشكل مواجه للناظر ولكنه مكسور، مكسو صدره البارز والجزء العلوي من جناحيه وقوائمه بريش ذو نهايات دائرية، أما الجزء السفلي من الجناحين مثل الريش بشكل خطوط شاقولية، ويعلو النسر قوس نصف دائري يستند على عمودين مستطيلين. فهو من حيث شكل الريش ووضعية الوقوف يتشابه مع أغلب النسور في الأشكال السابقة، ولكن يظهر الاختلاف بتمثيل الرأس بشكل مواجه وبالبروز الواضح للصدر.

من خلال النماذج السابقة نلاحظ تنوع أشكال الشواهد التي غلب عليها الشكل المستطيل ونصف دائري من الأعلى كما في الأشكال (١٥-١٦-١٧-١٨-١٩)، ولكن يظهر الاختلاف في أشكال الشواهد الأخرى كما في الشكل (١٤) التي نحتت بعناية بشكل واجهة معمارية مؤلفة من عمودان يعلوهما جبهة مثلثية في وسطها بتلة ورد، ويتضح من الكتابة المنقوشة أنها مكرسة لامرأة اسمها أمونه.

وكذلك في الشكل (٢٠) نحت النسر داخل محراب عميق مستطيل الشكل في أسفله قاعدة مربعة يأطرها أكليل نقش في وسطها كتابة يونانية تشير إلى اسم اتيموس، أي أن هذه الشاهدة مكرسة لهذا الشخص. أما في الشكل (٢١) نحت النسر في وسط قوس نصف دائري يستند على عمودين.

هذا من ناحية شكل الشاهدة التي نحت عليها النسر، أما فيما يخص شكل النسور فلدينا ثلاثة مجموعات: الأولى تشمل النسور الواقفة على إكليل دائري كما في الأشكال (١٤-١٥-١٦)، فهي تتشابه في وضعية الوقوف باستثناء الشكل (١٦)، فإن رأسه يتجه نحو اليسار، ومن حيث الحجم فإن النسر في الشكل(١٤) أصغرها كما تبرز خصوصيته بنحت إناء على قاعدة بجانب الإكليل يرمز إلى شيء ما، أما بخصوص شكل الريش فيتشابه في الشكلين (١٤-١٦) ويختلف في الشكل (١٥) .

أما المجموعة الثانية فتتشابه الأشكال(١٧-١٨-١٩) في وضعية الوقوف، ولكن يظهر الاختلاف في شكل الريش في الشكل (١٩) الذي أشير إليه بخطوط متقاطعة،

وكذلك نرى في الشكلين (١٨-١٩) ظهور شكل الذيل الذي لم نلحظه في النماذج السابقة، إضافة إلى العناية والدقة في النحت في الشكل (١٨) ولكن بقيت القائمتان غير مكسوتين على الخلاف مع بقية النماذج السابقة.

بينما المجموعة الثالثة التي تضم النسور الواقفة على قاعدة الشكلين (٢٠-٢١) هذا من ناحية، أما من ناحية أخرى، فيتشابه النسر في الشكل (٢٠) مع النماذج السابقة ولكن رأسه نحت بخطوط مستقيمة وليست منحنية كما في النماذج السابقة، مع العناية بنحت المخالب بدقة .

بينما نرى أن النسر في الشكل(٢١) نحت الرأس للأمام على العكس من النماذج السابقة المنحوتة رؤوسها بشكل جانبي .

٢- التماثيل :

تشكل التماثيل المجسمة سواءً كانت مذكرة أم مؤنثة مجموعة مهمة لدراسة الأسلوب الفني، والخصائص التي تميز التماثيل الجنائزية في هذه المنطقة خلال العصر الروماني. فقد تم تمثيل الأشخاص المتوفين وإبراز ملامحهم الجسدية التي تميزهم عن بعضهم البعض، بالإضافة إلى تمثيل اللباس الذي يتشابه في بعض الأحيان في العديد منها، كما يؤلف الجنس عاملاً آخر للتمييز بين التماثيل، وبوجه عام يمكن القول إن الأشكال المؤنثة أكثر طراوة ورخاوة، فالعضلات وأوتارها أقل بروزاً، وإن لم تكن غائبة، والتدرجات الانتقالية أكثر دماثة ومرونة، لكن هذه التماثيل تشتمل من منظور التعبير تنوع كبير في الفروق الدقيقة ابتداءً من الوقار الهادىء والقوة والعظمة وانتهاءً بالنعومة والدماثة والظرف والسحر الفتان، ونلقى من هذا المنظور الغنى نفسه في التماثيل المذكرة، التي يضاف إليها علاوة على ذلك التعبير

عن قوة جسمانية واعية لنفسها ولمحيطها، ولكنّ الشيء المشترك بينهما جميعاً أن تعابير وجهها تعكس مسحة من الحزن وكآبة طفيفة.[٢١٤]

كما يلاحظ في جميع أنواع التماثيل سواءً كانت واقفة أم جالسة على كرسي، أن الجسم يواجه الناظر له، وليس فيه أي إلتواء فلا نجد الرأس مثلاً ملتفاً إلى اليمين أو إلى اليسار إلا فيما ندر، وهو ما يسمى بالمواجهة، فهو وضع يظهر احتراماً للوظيفة واحتراماً للنفس واحتراماً للناس.[٢١٥]

إن تمثيل الشخص جالس هو تقليد قديم، سار عليه الآراميون أيضاً، وبقي مستمراً في العصور اللاحقة، أما في العصر الروماني، فنجد أمثلة عليه في جنوب سورية،[٢١٦] أما في شمال سورية فإننا نجد عدد منها تخلد ذكرى الأشخاص المتوفين.

لتسهيل الدراسة صنفنا التماثيل إلى تماثيل نساء وتماثيل رجال سندرس كلاً منها على حدة لتوضيح السمات المميزة لها.

٢-١- تماثيل النساء :

كشفت التنقيبات عن العديد من تماثيل النساء مثلت بوضعيات مختلفة، تنوعت بين تماثيل واقفة وأخرى جالسة، من أروعها تمثال لامرأة شابة من الحجر الكلسي تجلس على كرسي فخم مزخرف الجوانب، له ظهر وأذرع ضمن محراب تعلوه صدفة بحرية الشكل(٢٢)، شعرها مصفف للأعلى، وملامح وجهها واضحة فالعينان جاحظتان لوزيتان، والبؤبؤ بلون رمادي تنظر إلى الأمام في نظرة تأملية، يعلوهما حاجبان بارزان، والأنف مستقيم، ينفرج قليلاً عند فتحة المنخرين، والفم عبارة عن خط صغير محزوز شبه مقوس للأسفل والشفتان بارزتان والوجنتان ممتلئتان، شعرها مسرح إلى الخلف بشكل خطوط بينها مسافات متساوية، أما

---

[٢١٤] هيغل، جورج: فن النحت، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط١، بيروت،١٩٨٠، ص٨٥.
[٢١٥] الشاروني، صبحي: فن النحت، الدار المصرية اللبنانية، ط١، ١٩٩٣، ص١٣٣.
[٢١٦] أبو عساف، علي: ١٩٩٧، ١٢٢.

الأذنان يظهر جزء منها بشكل واضح والجزء الآخر تغطيه خصل الشعر، بينما يغطي طاسة رأسها قبعة دائرية، الرقبة قريبة من النسب الطبيعية، كما ترتدي ثوباً فضفاضاً يصل حتى القدمين ذا أكمام طويلة تضيق عند المعصم، يلف ذراعها وكتفيها، ثنياته بشكل حرف ٧ على الصدر، أما على الركبة اليمنى، فينسدل الثوب كالشلال، كما تظهر القدمان من الأمام في كل منهما صندل مشدود إلى القدم بشريطين يأخذان شكل حرف ٧، ترتكز رجليها على مسند مزين من الأمام بأخاديد وبعنصر تزييني على شكل مثلث، تضع يدها اليمنى على فخذها، بينما تضع يدها اليسرى على مسند الكرسي ممسكتاً بطرف الثوب، تتزين بعقد من حبيبات اللؤلؤ حول عنقها، وبسوار مجدول في كل يد وبخاتم في خنصر يدها اليسرى، وفي أسفل المحراب كتابة يونانية :

Α ΑωΡΕ ΧΑΙΡΕ

إن الأحرف الأولى مهشمة، ولكن توصلنا إلى أنها تشير إلى اسمها "مارتانا " وعبارة وردت ترجمتها بشكل خاطئ في مقالة شوقي شعث في الحوليات السورية " المتوفاة في غير أوانها"[٢١٧] التي تعني "الأفضل ماتت شابة وداعاً"، وبأعلى واجهة المحراب ضفيرة مجدولة من ورق النباتات. فهذه الملامح تظهر امرأة شابة بارعة الجمال.

بينما يمثل تمثال من البازلت امرأة جالسة على كرسي، له قاعدة مستطيلة الشكل (٢٣)، الجبهة ضيقة ومقوسة، العينان جاحظتان لوزيتان من دون بؤبؤ والأنف مكسور، وفمها على شكل خط محزوز صغير شبه مقوس للأسفل بشفتين رقيقتين، الوجنتان ممتلئتان، الرقبة قريبة من النسب الطبيعية، كما تضع على رأسها عصابة، تظهر خصل من شعرها مجدولة من تحتها، وتضع على رأسها غطاء مزين بكرات دائرية من طرفه الأمامي، ينسدل على كتفيها، ترتدي عباءة طويلة فضفاضة، ثنياتها بشكل خطوط مقوسة، تنسدل من أعلى المشبك المثبت على الكتف الأيسر،

[٢١٧] شعث، شوقي: ١٩٨٨-١٩٨٩، ص٥٥.

تصل إلى الساقين بينما تظهر ثنايا الثوب بشكل حرفV على الصدر، أما في الأسفل فإنها بشكل خطوط شاقولية، تصل لحد القدمين حيث تتقدم الرجل اليمنى على اليسرى من دون وجود لتفاصل الأصابع، تمسك بيدها اليسرى ما يشبه العصى حلزونية الشكل، أما يدها اليمنى[٢١٨] فمكسورة.[٢١٩]

تتشابه في وضعية الجلوس مع الشكل(٢٤)، ولكن بوجود بعض الفوارق حيث يظهر تمثال من الحجر الرملي لامرأة جالسة على كرسي له ظهر، ولكنها من دون رأس ترتدي عباءة فضفاضة ثنياتها بشكل خطوط شاقولية من الأعلى تصل إلى الساقين، أما ثنيات الثوب، فإنها بشكل خطوط نصف دائرية على الصدر، بينما تبدو بشكل خطوط شاقولية عند القدمين، حيث ترتفع رجلها اليمنى عن الرجل اليسرى، تضع يدها اليسرى على ركبتها ممسكة بالعباءة، أما قبضة اليد اليمنى مكسورة، والساعد مرتفع للأعلى تبدو وكأنها تمسك بها شيئاً غير واضح.

نرى من خلال النماذج السابقة للنساء الجالسة أن لكل منها ميزات خاصة بها يظهر ذلك بشكل جلي في الشكل(٢٢) الذي يمثل امرأة ذات مكانة مرموقة، ونلاحظ ذلك في الكرسي الفخم المزخرفة أذرعه بأشكال تشبه التيجان، موضوعة بعضها فوق بعض، كما نرى في أعلى الذراع الأيسر زهرة النرجس التي قد تكون إشارة إلى أسطورة نرسيسي التي أحبت بالعشق الذاتي،[٢٢٠] الذي يختلف عن الكرسيين في الشكلين (٢٣-٢٤) بسيطين المظهر، وأيضاً تسريحة الشعر المصفف للأعلى والقبعة الدائرية على رأسها والعناية بنحت ملامح الوجه، والمجوهرات كالعقد والأساور والخاتم، والثوب الذي نحتت ثنياته بعناية فائقة، بالإضافة إلى أنها تلبس صندلاً في قدميها، كل هذا يعكس الغنى والترف الذي لا نجده في الشكلين (٢٣-٢٤).

[٢١٨] : حيث كانت تضع أصابع يدها اليمنى على وجهها الذي ارتسمت عليه ملامح التفكير العميق قبل أن تكسر.
[٢١٩] دحدوح، عبد العزيز فاروق: ١٩٩٧، ص٢٣.

[٢٢٠] شعث، شوقي: ١٩٨٨-١٩٨٩، ص ٥٦.

على عكس ما نراه في الشكل(٢٣)، امرأة تضع على رأسها العصبة، وغطاء وترتدي عباءة وتحتها ثوب، فهو اللباس المحلي إلى الآن، إن ملامح الوجه قريبة الشبه لامرأة في الشكل(٢٢) العينان لوزيتان، والفم صغير شبه مقوس للأسفل، ولكنها أكبر منها سناً، كما أن وضعية القدمين تختلف في كلا الشكلين، أما في الشكل(٢٤) فإن الامرأة ترتدي عباءة وثوباً له شكل مختلف عن سابقتها، فالعباءة لها فتحة نصف دائرية على الصدر تظهر ثنيات الثوب النصف دائرية، أما في الشكل(٢٢) فإن العباءة مثبتة بشبك على الكتف الأيسر، وثنيات الثوب بشكل ٧ على الصدر، كما نرى في الشكل (٢٣) وجود عصى حلزونية تمسك بها في يدها اليسرى، وتضع يدها اليمنى على صدغها، بينما في الشكل (٢٤) فإن يدها اليسرى على ركبتها ممسكة بالعباءة، أما قبضة اليد اليمنى مكسورة، والساعد مرتفع للأعلى تبدو وكأنها تمسك بها شيئاً غير واضح، كما ترتفع القدم اليسرى عن اليمنى على خلاف الشكل السابق.

هذا فيما يتعلق بتماثيل النساء الجالسة أما فيما يخصّ تماثيل النساء الواقفة، فهي قليلة، وصلنا منها ثلاثة نماذج، الأول يمثل امرأة واقفة على قاعدة مضلعة من الحجر الكلسي وتضع على رأسها غطاء ورأسها يتجه إلى اليسار قليلاً الشكل(٢٥)، الجبهة عريضة، والعينان دائريتان جاحظتان، الحواجب عريضة، والأنف متطاول ينفرج قليلاً عند فتحة المنخرين، والفم عبارة عن خط صغير محزوز، والشفتان رقيقتان، الوجنتان ممتلئتان، والرقبة قريبة من النسب الطبيعية، ترتدي عباءة فضفاضة تلتف بها تصل إلى الركبتين ثنياتها بشكل خطوط أفقية مقوسة، بينما تظهر ثنيات الثوب تحت العباءة بشكل خطوط شاقولية من الركبتين إلى القدمين، كما تتقدم الرجل اليسرى عن اليمنى التي تبدو فيها الأصابع بشكل واضح، وتضع يدها اليمنى على صدرها ممسكة بالعباءة، بينما تضع اليد اليسرى على عنقها .

فهي تتشابه مع الامرأة في الشكل (٢٦) في وضعية الوقوف وشكل اللباس، تقف على قاعدة مربعة، وتضع على رأسها غطاء ينسدل على الكتفين، الجبهة ضيقة،

والعينان لوزيتان واسعتان محددة الجفون، يعلوهما حاجبان، والأنف مستقيم ينفرج عند فتحة المنخرين، والفم صغير بشكل خط مثلم، والشفتان بارزتان، الوجنتان ممتلئتان والذقن بارز، والأذنان مخفيتان تحت الشعر، يتدلى منهما قرطين على شكل حبيبات اللؤلؤ، والرقبة طويلة قريبة من النسب الطبيعية، ترتدي عباءة فضفاضة تلتف بها تصل إلى أسفل الركبتين ثنياتها بشكل خطوط مقوسة، بينما تظهر ثنيات الثوب أسفل العباءة بشكل خطوط شاقولية متقاربة بشكل تظهر فيه خط القدم اليسرى، بينما لا يظهر من الرجلين سوى الأصابع، ترتفع يدها اليسرى على الصدر ممسكة غطاء الرأس المنسدل، بينما تضع يدها اليمنى المغطى بالعباءة بشكل زاوية قائمة أسفل اليد اليسرى ممسكة بقبضة اليد غطاء الرأس الذي ينسدل من الكتف الأيسر إلى أسفل الركبتين وثنياته على شكل ٧، ويبرز الورك نحو اليمين.

كما تتشابهان مع تمثال الامرأة في الشكل(٢٧) في شكل اللباس، حيث نرى امرأة واقفة على قاعدة مربعة من الحجر الرملي، ولكن من دون رأس، ترتدي عباءة وثوباً فضفاضاً شبيهة بسابقتها، بينما تبدو القدمين على نفس المستوى مع غياب تفاصيل الأصابع، ولكن اليمنى مثنية قليلاً عند الركبة، تظهر كفة يدها اليمنى من تحت الثوب ممسكة بلفافة ورق، بينما يدها اليسرى ممدودة على طولها تحت العباءة ممسكة بالثوب .

نرى أن كلا الشكلين (٢٥-٢٦) يتشابهان في ملامح الوجه ووضعية الوقوف، وشكل العباءة والثوب ووضعية اليدين، ولكن مع وجود بعض الفوارق في وضعية القدمين فالامرأة في الشكل(٢٥) تتقدم القدم اليسرى عن اليمنى، ورأسها الذي يتجه نحو اليسار قليلاً كما تتزين المرأة في الشكل (٢٦) بقرطين، بينما يظهر الفرق في الشكل (٢٧) بالعناية بنحت ثنيات العباءة التي تصل إلى الساقين، التي تشابه مع الامرأة في الشكل(٢٦) في وضعية الوقوف المواجه للناظر وقدميها على نفس المستوى ولكن تنحني الرجل اليمنى قليلاً، ولكن يظهر الاختلاف عن الشكلين

السابقين في وضعية اليدين، ممسكة بكفة يدها اليمنى لفافة ورق، بينما يدها اليسرى ممدودة على طولها تحت العباءة ممسكة بالثوب.

٢-٢- تماثيل الرجال:

زوّدتنا المواقع الأثرية في شمال سورية بالعديد من تماثيل الرجال التي تنوعت بين تماثيل واقفة، وتماثيل جالسة، ولتسهيل الدراسة سنتناول كلاً منها على حدة.

من أهم النماذج تمثال لرجل واقف على قاعدة مربعة من الحجر الكلسي الشكل (٢٨)، الجبهة ضيقة ومقوسة، العينان كبيرتان لوزيتان والأجفان نافرة، الأنف مستطيل ومنقور، الفم صغير أشير إليه بخط محزز مقوس قليلاً للأسفل، الشفتان قريبتان من النسب الطبيعية، الذقن بارز، الوجنتان ممتلئتان والأذنان مختفيتان بالشعر الكثيف المصفف، والمرتد للخلف على شكل خصلات رفيعة متموجة، الرقبة تظهر بنسبة قريبة من الحجم الطبيعي، يرتدي عباءة فضفاضة تظهر ثنياتها بشكل خطوط شاقولية متقاربة تنحني قليلاً في نهايتها، اليد اليمنى تحت العباءة موضوعة على الصدر بزاوية قائمة تقريباً ممسكة بالعباءة باقٍ منها الخنصر والبنصر، أما اليد اليسرى مسترخية على الساق، وتحمل رسالة بشكل إسطواني وكلها باقية ماعدا البنصر مكسور، والقدمان مكسورتان، تظهر ملامح الوجه رجل شاب .

أما بالنسبة للتماثيل الجالسة، فيعتبر من أهم النماذج؛ تمثال لرجل جالس على كرسي من دون ظهر، تأخذ قوائمه شكل رجل حيوان يعتقد أنه أسد، يستند على قاعدة مربعة الشكل في واجهتها كتابة يونانية مؤلفة من ثلاثة أسطر:



تشير إلى اسمه بارنابوس، وعبارة تعني "الأفضل الذي لم يرتكب أخطاء وداعاً" التي وردت ترجمتها بشكل خاطئ في مقالة شوقي شعث أيضاً " العظيم تحية"[٢٢١] الشكل (٢٩)، جبينه عريض، عيناه دائريتان يعلوهما حاجبان، والبؤبؤ مرتفع لأعلى، والجفنان محددان بخط بارز، والأنف مثلثي ينفرج عند تجويف المنخرين، وأشير إلى الفم بخط مثلم مقوس قليلاً للأسفل، والشفتان رفيعتان نسبياً، والذقن أقرب إلى الواقع، الوجنتان بارزتان مع ضمور في الحنكين وهو ملتحٍ، الأذنان أقرب إلى الواقع مع عدم تحريرهما من الخلف، الشعر قصير مصفف للخلف ومجعد والرقبة غليظة. يرتدي عباءة فضفاضة تسمى توجا Toga[٢٢٢] تلف جسمه تصل إلى الساقين تبدو ثنياتها بشكل خطوط شاقولية وخطوط أفقية عند ساق القدم اليمنى، يرتدي قميصاً تظهر ثنياته على الصدر. يضع اليد اليسرى على فخذه ممسكاً بها لفافة ورق دليل مكانته الرفيعة، بينما ترتفع يده اليمنى بشكل زاوية قائمة تقريباً على صدره تظهر كفة اليد من تحت العباءة ممسكة بطرفها، والقدمان تتوضع على القاعدة حيث تتقدم الرجل اليمنى على اليسرى بشكل لا تظهر فيه الأصابع. فهذه الملامح تبدو لرجل متقدم في السن يعتقد أنه لأحد القضاة أو لأحد أعضاء مجلس الشيوخ، فالهيبة والوقار ظاهران بشكل واضح.

نجد أن ملامحه متقاربة لملامح الرجل المكتشف في رأس الحصن بأدلب الشكل(٣٠)، حيث يبدو رجل جالس على كرسي له ظهر وقاعدة مستطيلة، ولكنّ رأسه مفقود، يرتدي عباءة فضفاضة طويلة ثنياتها بشكل خطوط أفقية وخطوط شاقولية منحنية على الكتف الأيمن، يرتدي تحتها قميص تظهر ثنياته على الصدر بشكل حرف٧، يده اليمنى مثنية بشكل زاوية قائمة تقريباً مغطى بالعباءة تظهر قبضتها المشوهة ممسكة بطرف العباءة، أما اليد اليسرى، فممدودة على فخذه، ولكن قبضة اليد مشوهة ربما كانت تمسك بلفافة ورقة كما ظهر في التماثيل السابقة، كما

---

[٢٢١] شعث، شوقي: ١٩٨٨-١٩٨٩، ص٥٧.

[٢٢٢] التوغا هي اللباس العلوي للرجال وترمز للرومان الذين أسموا أنفسهم توغاتوس، وكان لجميع المواطنين الرومان الحق في ارتداء التوغا ما عدا المحرومين من حقوق المواطنة بسبب جرائم ارتكبوها.

تتقدم الرجل اليمنى على اليسرى من دون وجود لتفاصيل الأصابع. فهو يشبه من حيث الشكل التمثال السابق.

يتشابه الرجل في الشكل السابق مع الرجل في الشكل (٣١) في وضعية الجلوس، فهو من دون رأس، جالس على كرسي من دون ظهر، ويرتدي عباءة تصل إلى أسفل الساقين تظهر ثنياتها بشكل خطوط شاقولية عند الكتفين الأيمن والأيسر، يضع يده اليمنى التي تبدو تحت العباءة على صدره بشكل زاوية قائمة ممسكاً بقبضة يده طرف العباءة، بينما يضع يده اليسرى على ركبته ممسكاً بلفافة من الورق، أما الرجلان المستندتان على قاعدة الكرسي فإن تفاصيل شكل الأصابع غير واضحة.

كما يتشابه الرجل في الشكل (٣٢) مع الرجل في الشكل السابق في وضعية الجلوس وشكل اللباس، ولكن بوجود بعض الفوارق، حيث يبدو رجل جالس على كرسي ولكن من دون رأس مع اختلاف بسيط يظهر بإبراز إبهام اليد اليمنى للأعلى واليسرى تمسك بلفافة ورق، وقبضة يده للأسفل على العكس ما تظهر في التمثال السابق لأعلى .

بالنسبة للرجل الواقف، فهو النموذج الوحيد لدينا تعكس ملامح وجه المنحوتة بعناية القوة والشباب، يرتدي العباءة الرومانية مماثلاً لبقية الرجال في العالم الروماني، ممسكاً بيده اليمنى المرتفعة بشكل قائم طرف العباءة، بينما يمسك بيده المنسدلة على القدم لفافة ورق، فهذه الصفات تتشابه مع الكثير من تماثيل الرجال التي تعود إلى العصر الروماني، فهي تمثل الخصائص العامة لتماثيل الرجال.

أما تماثيل الرجال الجالسة فالسمة المشتركة بين الأشكال السابقة أن جميعها يلبس العباءة الرومانية التي تصل إلى أسفل الساقين، كما أنهم يمسكون بيدهم اليسرى الممدودة على الركبة لفافة ورق، أما اليد اليمنى فإنها ترتفع بشكل زاوية قائم تحت العباءة ولكن تظهر قبضة اليد ممسكة بطرف العباءة، أما فيما يخص وضعية القدمين فإن القدم اليمنى تتقدم على اليسرى في الشكلين(٢٩-٣٠) بينما تظهر على مستوى واحد في الشكلين (٣١-٣٢) مع غياب تفاصل أصابع الرجلين في كل

الأشكال السابقة، ولكنها ظاهرة بشكل واضح في الأيدي. كما نلاحظ في الشكلين (٢٩-٣٠) أن الرجلين يرتديان قميصاً تحت العباءة تظهر ثنياته على الصدر بشكل ٧، بينما لا نرى ذلك في الشكلين (٣١-٣٢).

كما تجدر الإشارة إلى أن الرجل في الشكل (٢٩) ملامح وجهه تدل على الوقار والهيبة لرجل كبير السن ذو مكانة مرموقة، تبدو بشكل جلي في شكل الكرسي الفخم الجالس عليه الذي يختلف عن الأشكال الأخرى، والقاعدة التي نقش عليها اسمه والعبارة الشائعة "الأفضل الذي لم يرتكب أخطاء وداعاً"، وهذا يجعله أكثر تمييزاً من الرجال الجالسين الآخرين.

لكن يختلف الشكلين (٣٣-٣٤) عن النماذج السابقة، فهو قطعة حجرية كلسية مرممة من قطعتين لها أربع أسطح متطاولة مكتشفة في الرام بأدلب، نحت على أحد سطوحها رجل واقف يعلو رأسه قوساً بارزاً تنتهي إلى الأعلى بمثلثين على كل واحدة منهما تمتد وسادة إلى الجهة المعاكسة، الجبهة ضيقة ومقوسة، عيناه لوزيتان والبؤبؤ جاحظ والأنف متطاول ينفرج عند فتحة المنخرين، وأشير للفم بخط مثلم صغير ومستقيم والشفتان رقيقتان، الأذنان صغيرتان قريبة من النسب الواقعية، الوجنتان بارزتان مع ضمور في الحنكين والذقن قريب من النسب الطبيعية، شعره مصفف بخطوط متموّجة، ويرتدي عباءة فضفاضة متعددة الثنيات، تصل إلى الساقين يضع يده اليمنى التي تظهر كفتها المنبسطة من تحت الثوب على صدره، بينما يده اليسرى منسدلة على قدمه للأسفل ممسكاً بها لفافة ورق.

أما على الوجه الثاني نحتت امرأة جالسة على كرسي، له قاعدة، ويعلوه محراب له شكل نصف دائري من الأعلى الشكل (٣٤)، جبهتها ضيقة ومقوسة عيناها لوزيتان والبؤبؤ بارز، والجفون محددة بخط بارز، الأنف متطاول ينفرج عند فتحة المنخرين، الفم عبارة عن خط شبه مقوس للأسفل والشفتان رقيقتان الوجنتان ممتلئتان والذقن ضيق، تظهر خصل من الشعر من تحت الغطاء المنسدل على الكتفين، الأذنان مخفيتان بالشعر ولكن يتدلى منهما قرطان، تبدو على وجهها مسحة

من الحزن، ترتدي ثوباً مزخرفاً بعناية، ثنياته بشكل خطوط منكسرة متعددة، يصل إلى أسفل الساقين وتحته ثوب ثنياته بشكل خطوط شاقولية متقاربة، تمسك بيدها اليمنى المرفوعة للأعلى طرف غطاء رأسها، بينما تضع يدها اليسرى التي تظهر كفتها من تحت الثوب على ركبتها، وتمسك بها مغزلين .

يرجح فايز قوصرة أن الوجه الأول يمثل الإمبراطور الروماني اورليان حين دخوله المنطقة عام ٢٧٢م لرد التدمريين عن المنطقة، والوجه الثاني يمثل زنوبيا تحمل رسالتين الأولى لها، والثانية ردّ اورليان خصوصاً أنّ بعض الوثائق تشير إلى وقوع معركة بين الفريقين إلى الشرق من العاصي، كما أشارت الوثائق القديمة إلى أن زنوبيا قد بعثت برسالة إلى الإمبراطور اورليان مع أحد أعيانها الكبار، مشيراً إلى أن وجود هذا النصب يؤكد على أن الإمبراطور اورليان قد عسكر في إدلب الكبرى قبل انطلاقه إلى تدمر وتلقيه رسالة زنوبيا ملكة تدمر، ولكنه يورد في الهامش تعليق للباحث ملاتيوس جغنون M.Gcnun يشير إلى أنه لا يوجد قرائن تدل على صحة الاستنتاج بأن هذا النصب يمثل اورليان وزنوبيا؟ لكن من وجهة نظره أن الرجل يمثل ضابطاً رفيع المستوى والامرأة شرقية الملامح والزي .[٢٢٣]

لكن البروفيسورة أني سارتر A.Sartre ترفض ما ذكره قوصرة، وتؤكد بأن الامرأة ممثلة بطراز شرقي سائد في المنطقة ودليل ذلك أنها تمسك بيدها أدوات الغزل والحياكة، أمّا الرجل ممثل كما هو الحال لبقية التماثيل ممسك بيده لفافة ورق، وتعتقد بأنهم زوجان.[٢٢٤]

٣- النحت النافر في المدافن:

حظيت المدافن باهتمام سكان شمال سورية في الفترة الرومانية، وذلك من خلال عنايتهم بزخرفتها وتزينها خصوصاً داخل الغرف الجنائزية، معتقدين بأن زخرفة وتزين المدافن لم تستخدم فقط للموتى، وإنما كانت تدرك بكونها انعكاس لصورة

[٢٢٣] قوصرة، فايز: من إيبلا إلى إدلب، دار المعلم، ط١، حلب، ٢٠٠٤، ص٧٤.
[٢٢٤] مقابلة مع البرفيسورة أني سارتر بتاريخ ٢١-٤-٢٠١١.

العائلة، خصوصاً الأشخاص الأحياء الذين كانوا يترددون إلى تلك المدافن،[٢٢٥] بينما يذكر مارك غريزيمر M.Griesheimer بأنها لتعظيم وحدة وسطوة العائلة،[٢٢٦]ومهما يكن من أمره فإن المؤسس كان يأخذ على عاتقه عبء تمثيل أجداده وأقربائه بأحسن ما لديه، ولأجل هذا صبّوا جل اهتمامهم على إبراز مدافنهم بمظهر لائق يوحي بالوقار والعظمة من خلال غنى الزخارف والمواضع المتنوعة.[٢٢٧]

إن المنحوتات تتشابه في بعض الملامح مع تمثيلات تدمرية، تجسد مواضيع قريبة الشبه جسد في بعض المدافن، وكذلك كان ينحت على التوابيت مشاهد مختلفة مع أشكال متوضعة على الغطاء والتي تمثل أصحاب الضريح مع نسائهم و أطفالهم.[٢٢٨]أو سيد مع عبد أو أكثر، بالإضافة إلى مجموعات مختلفة من الأزواج مع الأولاد أو أحد الأقارب، في بعض الأحيان قد تم نحتهم بشكل يدلّ على الأسلوب السائد خلال تلك الفترة التي عاشوا خلالها، كدليل على ذلك أن تلك التماثيل والأشكال قد نحتت خلال حياتهم وليس بعد مماتهم.[٢٢٩]

٣-١- النحت النافر في قاطورة[٢٣٠]:

إن للمنحوتات الجنائزية في قاطورة أهمية خاصة كونها نحتت في جدار الصخور الطبيعية في الجهة الجنوبية من الوادي الذي يرتفع إلى ثمانية أمتار على الأقل، حيث نحت العديد من الكوات البسيطة الغير مزخرفة كل واحدة تحتوي على تمثال أو أكثر، أحدى هذه الكوة طويلة مثل فيها من ثلاثة إلى أربعة تماثيل، والعديد منها مثل فيها زوج من التماثيل، ولكنّ الأغلبية طويلة وضيقة مثل فيها تمثال منفرد أو تمثال نصفي بشكل نافر، وتجسّد الأشكال المنحوتة رجال ونساء غالباً ما يكونون

---

[٢٢٥] سادورسكا، آنا: ١٩٩٦، ص٢٢٩.

[226] Griesheimer .M:1997, p191

[٢٢٧] سعد، همام: المدافن التدمرية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة دمشق، ٢٠٠٧، ص٨٣.

[228]ParlascaLa. K:1989, p547

[229] Daval. J. L:1991, p173.

[٢٣٠] تبعد حوالي ٤٠ كم غرب حلب .

جالسين، ولكن القليل منها محفوظ بحالة جيدة، حيث أثر عليها الطقس بشكل سيء الشكل(٣٥).[٢٣١] ومن أروعها كوة عميقة يعلوها قوس نصف دائري نحت فيها رجل مستلقٍ على جنبه الأيسر على سرير، رأسه مشوه يرتدي ثوباً طويلاً فضفاضاً متعدد الثنيات الشكل(٣٦)، قدماه مثنيتان، يضع يده اليمنى على فخذه، وفي عنقه عقد، يعلوه نسر فارد جناحيه رأسه مشوه، يكسي جناحيه ريش بشكل خطوط متوازية، وفي أعلى الجناحين ريش ذو نهايات دائرية، وعلى جانبي الرجل نُحِت شخصان جالسان على كرسي ذو مسند، رؤوسهم مشوهة ويرتدون أثواباً طويلة وفضفاضة تصل إلى القدمين .[٢٣٢]

كما نحت في كوة عميقة مربعة الشكل يحيط بها أطار مربع أيضاً ثلاثة أشخاص جالسون الشكل (٣٧)، تمثل امرأة جالسة في الوسط ملامح وجهها غير واضحة، الرقبة قريبة من النسب الطبيعية، ترتدي ثوباً طويلاً فضفاضاً ذا ثنيات متعددة تضع على رأسها غطاء ينسدل على الكتفين، وفي أذناها قرطان، تضع يدها اليمنى على صدرها بينما تضع اليد اليسرى على ركبتها وفي معصمها سوار، وعلى جانبيها رجلان جالسان ملامح وجههما غير واضحة، الرقبة قريبة من النسب الطبيعية، يرتدي كلاً منهما العباءة الرومانية الفضفاضة التي تصل إلى أسفل الساقان، كما أن كلاً منهما يده مرفوعة بشكل قائم على الصدر ممسكة بالثوب، أما اليد اليسرى ممدودة على الركبة .

يتضح في الشكل (٣٦) أن الرجل المستلقي على السرير يمثل سيداً ذا مكانة مرموقة حيث يتجلى ذلك من خلال العقد في رقبته والنسر الذي نحت فوقه، بالإضافة إلى الشخصين الجالسين أمامه اللذين ربما يمثلان الخادمين، كما نلاحظ العناية بنحت ثنيات الثوب التي تظهر بشكل واضح، أما في الشكل(٣٧) تعكس المجوهرات التي تتزين بها المرأة، الغنى والترف، ترتدي اللباس المحلي الذي لا يبرز مفاتنها، أما

[231] BUTLER. H.C:1920,Ancient Architecture in Syria, sectionB Northern Syria,Princeton university, P249.
[232]Butler .H.C:1899-1900, p273 .

الرجلان فإنها يشتركان مع معظم التماثيل في شمال سورية، ويتجلى ذلك بشكل واضح بالعباءة الرومانية بالإضافة إلى الوضعية الممثّلين بها .

٣-٢- النحت النافر في مدافن فريكيا[٢٣٣]:

كشفت التنقيبات عن مدفنين يحتويان أكثر المنحوتات تميزاً في المنطقة، بحيث يمكن من خلالهم استقراء ثقافة السكان في تلك الفترة .

٣-٢-١- منحوتات مدفن فريكيا ٢ [٢٣٤] :

توصلنا من خلال نقشين لنصين يتألفان من عدة أسطر، كتب أعلى الجدار الغربي للمدفن، إلى أن المدفن بني في عام ٣٢٤م،[٢٣٥] نحت على جدرانه مشاهد من التقديس ومشاهد قربان أضحية أو قداس، يعتقد مارك غريزايمر M. Griesheimer أن تكرار هذا النمط التصويري في قرية فريكيا لم يكن من دون أدنى شك من قبيل الصدفة والرغبة بالتقليد لأن الضريح هو نمط معروض لإثارة الإعجاب .

نحت على الجدار الأيمن مجموعة مميزة من النحت العائلي بالحجم الطبيعي تمثل موكباً جنائزياً، يظهر في الوسط من المجموعة رجل مضطجع بجانبه امرأة وهما زوج وزوجة،[٢٣٦] يحتضن زوجته الشكل(٣٨)، رأسه مشوه غير واضح الملامح، يرتدي ثوباً فضفاضاً، ثنياته بشكل خطوط شاقولية ونصف دائرية على الصدر، يتكئ بيده اليسرى على الأريكة، بينما يضع يده اليمنى على كتف زوجته المضطجعة أمامه، وجهها مشوه أيضاً، وفي أذنيها قرطان، وفي عنقها عقد من حبيبات اللؤلؤ، ترتدي عباءة فضفاضة مثبتة بمشبك على الكتف الأيسر، ثنياتها بشكل خطوط منحنية ترتدي تحتها ثوباً ثنياته بشكل أنصاف دوائر على الصدر، وبشكل خطوط شاقولية أسفل الساقين، متكئة بيدها اليسرى على خصر زوجها،

[٢٣٣] فريكية قرية في جبل الزاوية تتبع ناحية احسم منطقة أريحا في محافظة أدلب إلى الشرق من بلدة احسم على بعد ٨كم.
[٢٣٤] يقع في منطقة التلال في جنوب فريكيا.
[235] Prentice. W.K:1908, Greek and Latin Inscriptions, The Century CO, New York M CM, VIII, P206.

[236] Griesheimer. M: 1997, p191-192

ولكنّ قبضتها مكسورة، أما اليد اليمنى منسدلة إلى الأمام تضعها على إبريق، وأمامهم توجد طاولة صغيرة، يظهر عليها صحن، فيه شكل حيوان غير واضح الملامح، تظهر فقط قوائمه، وأمامه سمكة صغيرة منتشرة في العادات الجنائزية الشكل (٣٩)، على واجهة الطاولة في المنتصف مثل طيرين واقفين بشكل جانبي يكسوهما الريش ورأس كل منهما مواجه للآخر، ربما حمامتان، وعلى جانب الطاولة يقفز كلب صغير، وإلى اليمين تمثالان واقفان لولد وبنت رأسهما مفقود الشكل(٤٠)، البنت ترتدي ثوباً طوياً فضفاضاً ثنياته بشكل خطوط شاقولية، تمسك بيدها اليمنى إناء فخاريّاً ذا قاعدة دائرية، وبطن بيضوي وتمسك بيدها اليسرى شيئاً مشوهاً ربما كأس، وإلى جانبها من اليسار ولد أصغر حجماً يرتدي ثوباً فضفاضاً يصل إلى الركبتين، ثنياته بشكل خطوط شاقولية ونصف دائرية على الصدر يمسك بيده اليمنى إناءاً فخاريّاً شبيهاً للإناء الذي تمسكه البنت، ولكنه أصغر حجماً، أما يده اليسرى غير واضحة، يعتقد بتلرButler أنهما يمثلان ابني الرجل والامرأة، في نهاية السرير من اليمين يوجد امرأة من العبيد، وجهها مشوه الشكل(٤١)، ترتدي ثوباً ثنياته شبيهة بثوب السيدة تمسك بكلتا يديها بالستارة للأعلى من السرير، التي تمثل علاقة الربط الداخلية بين مختلف الأعضاء الموجودين في المجموعة، غير متروكة من منطلق دوني، وفي الجهة المقابلة في مقدمة السرير يقف شكل أخر نحت بشكل بارز يمثل شاب رأسه مشوه الشكل(٤٢)، يرتدي ثوباً فضفاضاً يصل إلى أسفل الركبتين ثنياته بشكل خطوط متعددة وعلى الصدر ثنيات لثوب بشكل نصف دائري وتظهر أسفل الركبتين بشكل خطوط شاقولية، يمسك بيده اليسرى ما يشبه المشعل حيث يتفق كلاً من بتلر وبرينتيش Butler- Prentice على أنه مشعل، ولكن يرجح برينتيشPrentice في كتابه النقوش الإغريقية واللاتينية بأنه ربما يكون قرن ماعز، بينما يده اليمنى ممتدا بشكل منحنٍ باتجاه رأس عبد ربسس، يمسك بشيء يعقد بتلر بأنه منجداً أو أفعى؟ أما برينتيش فيؤكد بأنها أفعى، وعلى

نفس اليد يحمل بقية الستارة المجدولة التي تقطع خصره أما اليد اليمنى فهي مكسورة.[٢٣٧]

وفوق هذا السرير الجنائزي يوجد إفريز طويل من التماثيل الصغيرة الشكل(٤٣)، والتماثيل، قد فقدت شكلها بشكل كبير لدرجة يستحيل أبعاد الأشكال عن بعضها البعض، لكن يمكن أن نميز منها مذبح على اليمين في النهاية وشكل جالس إلى اليسار. أما الأشكال الأربعة إلى اليمين من المنتصف تظهر متجهة لواجهة المذبح، بينما الأشكال الأربعة في اليسار فأنها تبدو متجهة لواجهة الشكل الجالس، ولكن يظهر الشكلان اللذان في المنتصف، وهما يحملان شيئاً ما بين بعضهم، يرفعونه على أكتافهم. وفوقها نقش اسم BAPAXOY.[٢٣٨]

على الجدار المواجه للسرير نحت ضمن محراب عميق، رجل وامرأة واقفان بالحجم الطبيعي، ولكن المرأة اقصر من الرجل بقليل الشكل(٤٤)، رأسهما ووجههما مشوهان غير واضحيِ الملامح، وجه الامرأة يتجه نحو اليسار قليلاً، يبدو أنها تضع على رأسها غطاء، ترتدي الامرأة ثوب طويل يبرز مفاتنها حيث يبدو الثديان بشكل واضح،[٢٣٩] ثنياته عند صدرها بشكل خطوط نصف دائري ومن الخصر للأسفل تبدو بشكل خطوط شاقولية، أما الرجل فيرتدي ثوباً يصل إلى حد الركبتين شبيه بثوب الشاب المقابل له تبدو ثنياته بشكل خطوط شاقولية متقاربة ويضع رداء على كتفه يمسكه بيده اليسرى، بينما يضع يده اليمنى على كتف الامرآة التي قد تكون زوجته،[٢٤٠] يليهم إلى اليسار صف من عشر تماثيل بالحجم الطبيعي ينتحبون فيه على الأموات،[٢٤١] الشكل(٤٥)، إلا أنه الآن مشوه بالكامل، ويمكن الرؤية بصعوبة أن الرؤوس قد تكون لرجل وامرأة توصلنا إلى ذلك من خلال الأوشحة والأقراط التي ترتديها وتتزين بها النساء، وفوق رؤوس الرجال كتبت أسمائهم باللغة اليونانية على الشكل التالي:

---

[237] Butler. H.C:1899-1900,p278. Prentice. W. K:1908, P209.
[238] Prentice. W. K: 1908, P211. Butler.H.C:1899-1900, p279.
[239] Prentice. W.K:1908, P212.
[240] Butler .H.C:1899-1900, p279
[241] Griesheimer. M: 1997, p191-192 .

ΓЄΝΝ ΑΛΙC　　ΡШΗΑΝΟC　　ΒΙΖΟC　　ΙΑΝΦΙΛΟC　　ΔΙΟΝΥCΙC

لربما كان الأبناء لعبد ربسسس ممثلين مع زوجاتهم .[٢٤٢]

في واجهة المدفن يوجد ميداليتان على السطح في الجهة اليمنى صورة تمثل امرأة بشكل نصفي الشكل(٤٦)، وإلى اليسار شكل نصفي لامرأتين مثلتا بجانب بعضهما، ملامح وجههما غير واضحة ومشوهة، وكلاً منهما ترتدي ثوباً فضفاضاً ثنياته بشكل خطوط شاقولية وترتدي تحته على الصدر ثوباُ ثنياته بشكل٧، وتضع على رأسها غطاء ينسدل على الكتفين، وفي أذنيهما أقراط، وفي عنق كلاً منها عقد لؤلؤ وتمسك بيدها اليمنى الثوب وفي اليسرى تمسك غصن نبات، وإلى يمين صورة الامرآة في الجهة اليمنى نقش كلمة HPAKAIA، أما إلى يسار صورة الامرأتين فقد نقش كلمة ΟΥΑΡЄΜΙΑΝЄ.[٢٤٣]

نلاحظ في السرير الذي يمثل الزوجة في منتصف المشهد التي تحتل أكثر المواقع بروزاً، وعلى يسارها زوجها وعلى يمينها ابنتها وابنها، والفتاة العبدة تقف خلف قدم سيدتها لتمثل خدم المنزل، وهي متوازية مع نحت شاب يقف قرب رأس سيده يمثل الروح الحسنة في المنزل، أمّا فيما يخصّ الأفعى وقرن الماعز اللذان يحملهم الشاب فهي رموز الهي ذكري يسمى اغاتوس دايمون، فالأفعى وقرن الماعز هي رموز شائعة لهذا الإله . [٢٤٤]

لقد كان للكتابات اليونانية التي نقشت إلى جانب رؤوس الأشكال المنحوتة أهمية كبيرة في كونها ساعدتنا في التعرف على أسماء الأشخاص المنحوتة لتزيد في القيمة العالية الذي يتمتع بها هذا المدفن، حيث نقش إلى جانب رأس الرجل كلمة ΑΒЄΔΡΑ ΨΑC أي Abed rapsas وإلى جانب رأس الامرأة

[242]Butler. H.C:1899-1900, p279 .
[243] Butler. H.C:1899-1900,p280. Prentice W.K: 1908, P213 .
[244]Prentice. W.K:1908, P210.

ΑΗ ΑΘΒΑΒЄΑ
Α ΗΑΘ ΒΑΒЄΑ
ΘΥΓΑΤΗΡ

في الأعلى اسم Amathbabea[٢٤٥]وأسفل اسم الامرأة اسم ابنتها Amathbabea the daughter وبجانب رأس العبدة نقش :

ЄΙΡΗΝΗ
ΔΟΥΛΗ "Eirene the slave".

حيث تشير هذه الكتابات إلى اسم عبد ربسس واسم زوجته اماثبابيا وإلى اسم ابنتها التي لها نفس الاسم اماثبابيا، بينما الكتابة إلى جانب رأس الشابة الحاملة الستارة تدل على اسمها " إيرينة العبدة "، وإلى جانب رأس الشاب كتب اسم ΤΥΧΗΑΓΑΘΗ

هذا الاسم ربما لامرأة الإلوهية الذي كان يعتقد في وقت ما على أنه رمز للحظ الجيد، وبعض الأحيان ملاك حارس للأمة أو العائلة أو حتى الفرد.

أما بالنسبة إلى الأسماء المنقوشة فوق رؤوس التماثيل المنتحبة، فإن برينتيش يتفق مع بتلر بأنها لأبناء عبد ربسس وزوجاتهم الغير معروفة الأسماء .[٢٤٦]

بالنسبة إلى الأسماء المنقوشة في واجهة الضريح بجانب الميداليتان فإن الاسم ΟΥΑΡЄΜΙΑΝЄ الذي يعني واغيمينوس فهو من الأسماء الغريبة الغير معروفة، لذلك فإن برينتيش Prentice يشير إلى أنها ابنة باراكوس الذي نقش فوق الإفريز، ربما أن هذا الرجل ليس من أبناء عبد ربسس ولكنه كان تبني من قبل عائلته.[٢٤٧]

[245] Griesheimer. M:1997, p191-192 .
[246] Prentice.W.K: 1908, P210,212.
[247] Prentice. W.K: 1908,PP213,214.

يعتقد برينتيش Prentice أن الإفريز الذي يعلو السرير يجسد مشهدين من حياة عبد ربسس يمكن أنها تمثله، الشخص الجالس يمثل عبد ربسس، وأمامه أبناءه الخمسة ينجزون الواجبات في المدينة، يليهم أشخاص يقومون بالعبادة إلى المذبح للإله السلالي.[٢٤٨]

كما نلاحظ بأن النساء ترتدي أثواباً متشابهة إلى حد ما تتصف بأنها أثواب طويلة متعدد الثنيات تصل إلى القدمين، تضع على رأسها غطاء ينسدل على الكتفين، وتتزين بالمجوهرات، أما الرجال فيرتدون أثواباً تصل إلى أسفل الركبتين، ثنياتها بشكل خطوط نصف دائرية على الصدر وشكل خطوط شاقولية إلى الأسفل، يرتدون فوقها العباءة.

فيما يخص شكل السمكة على الطاولة، فهي ترمز للميت في مسيرته نحو البعث، كما يرى بعض الباحثين أن السمك موصل أرواح، يعمل على اجتياز أرواح الموت للنهر لتنتقل للمقر الأبدي، ومشاهد صيد الأسماك مألوفة جداً في الفن الروماني، وفي الفسيفساء بصورة خاصة، وقد فسرها جيلبيرت شارل بيكار بالمعنى الرمزي والقيمة الخيرة المرتبطة بالصيد التي وصف بها السمك المعزول.[٢٤٩]

أما بالنسبة للكلب الذي يقفز على الطاولة أمام السرير، فإنه يرمز للوفاء، وهو حيوان الموتى، ولكن الكلب المصاحب تمثالاً لرجل مضطجع أو لامرأة كما يظهر هنا، فهو بالنسبة للرجل عادي رمزاً للصيد أذاً للنبالة.[٢٥٠]

من خلال ما تقدم يتضح غنى هذا المدفن بالمنحوتات التي تمثل عائلة عبد ربسس التي يمكن من خلالها استقراء الغنى والترف والمكانة المرموقة التي حظيت بها هذه العائلة في ذلك العصر.

[248]Prentice. W.K:1908, p211.

[٢٤٩] سيرنج، فيليب: الرموز في الفن-الأديان-الحياة، ت: عبد الهادي عباس، دار دمشق، ط١، ١٩٩٢، ص٢٠٩- ٢١٠.

[٢٥٠] سيرنج، فيليب:١٩٩٢، ص٧٥.

٣-٢-٢- منحوتات مدفن الحلاق:

إن أرضية المدفن منسوبها على نفس مستوى الأرض لذلك لا يوجد درج يقود إلى الضريح، حيث يتقدم واجهة المدفن قوس نصف دائري نحت عليه عدة أشكال،[٢٥١] بدايةً بالواجهة من مركز القوس نجد في المنتصف فوق تاج القوس تمثال نصفي روماني الطراز يتوضع داخل أكليل الأوراق الشكل(٤٨)، جبهته ضيقة، عيناه لوزيتان، الأنف متطاول تنفرج عند فتحة المنخرين، الفم بشكل خط صغير مثلم والشفاه رقيقة، الوجنتان ممتلئتان، والذقن عريض، الأذنان مخفيتان تحت الشعر المصفف للخلف، إذاً هذه الملامح تبدو أنها لرجل أكثر ما تكون ملامح امرأة. إلى الأسفل يؤكد بتلر Butler وجود شكل لنسر، ولكن يصعب الآن تميزه، وإلى اليسار منه شكل النصر المجنح يطير منحوت بشكل غير مفصل الشكل(٤٩)، يمسك بكلتا يديه إكليل دائري متجه للمركز، جناحه كبير مثل بشكل خطوط أفقية مثلمة نهايتها مسننة يرتدي ثوباً طويل يحيط به حزام تحت صدره ثنيات الثوب بشكل خطوط شاقولية، وفي الجهة اليمنى نقش وجه دائري كبير يشبه الشمس اكبر من النسب الطبيعية الشكل(٥٠)، الجبهة ضيقة مقوس، العينان لوزيتان وكبيرتان، الأنف متطاول ينفرج عند فتحة المنخرين، والفم بشكل خط مثلم مستقيم، الوجنتان ممتلئتان، والأذنان مخفيتان تحت عصابة أو عقد بشكل دوائر صغيرة متلاصقة، وهو من نمط ميدوزا[٢٥٢].

أما في داخل المدفن نجد منحوتات مميزة تمثل العديد من الأشخاص والآلهة، فعلى واجهة التابوت نحْت يمثل ستة أشخاص واقفين الشكل(٥١)، رأسهم مشوه يرتدون أثواباً فضفاضة طويلة، تصل إلى أسفل الساقين باستثناء الأخير الذي يصل ثوبه إلى الركبتين ثنياتها بشكل خطوط شاقولية يقطعها حزام عند الخصر، لكن على الصدر

---

[251] Butler. H.C:1899-1900, p280.

[٢٥٢] هي فتاة ذات حسن رائع، غير أنه لم يكن من بين مفاتنها ماهو أروع من شعرها، وسعى لفيف من العشاق إلى الزواج منها، وأغرم بها أيضاً نبتون، فتحول إلى طائر وحملها إلى أحد معابد منيرفا التي أستاءت من هذا العمل، ويحكى آخرون فقط أن ميدوزا اجترأت على منافسة منيرفا في جمالها ومقابلة نفسها بها، فغضبت الألهة لذلك غضباً شديداً حتى أنها حولت الشعر الجميل الذي كانت ميدوزا تتباهى به إلى ثعابين مخيفة، وجعلت عينيها قادرة على أن تحول إلى حجارة كل الأشياء التي تنظر إليها، وشعر الكثير من الناس بالعواقب الوخيمة التي تترتب على نظراتها. وتصور عادةً برأس ضخم وشعر منفوش كله ثعابين، وفم عريض وأسنان هائلة وعيون مفتوحة واسعة.(ب. كوملان:الأساطير الإغريقية والرومانية، ت: أحمد رضا محمد رضا، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٢، ص١٠٧-١٠٨)

ثنياته بشكل خطوط نصف دائرية، كما نلاحظ وجود خمسة أشخاص في الصف الخلفي نحتوا في الفراغ الذي يفصل بين الأشخاص الذين في الصف الأمامي يرتدون أثواباً شبيهة بأثواب الأشخاص في الصف الأمامي، ونستنج أن الشخص الذي في المقدمة في جهة اليمين يمثل رجلاً من خلال لباسه وحجم الساقين الغليظتين على العكس من شكل المنحوتات التي تليه التي تمثل نساء، وجميعهم أصغر من النسب الطبيعية، وفي بداية المشهد ثلاثة عوارض بارزة تنتهي بشكل قوائم حيوان ربما أسد، وفي نهايته عمود بشكل دوائر حلزونية، وعلى غطاء الضريح شكل رجل مستلقي بدون رأس يرتدي ثوباً فضفاضاً ثنياته متعددة الشكل(٥٢)، وسطح الغطاء مزخرف بصفوف طولية من أشكال النباتات، وبتلات الورد. فوق الضريح يوجد تمثالان نصفيان صغيران جنباً إلى جنب، ملامح وجهما غير واضحة الشكل(٥٣)، أحدهما يرتدي تاجاً مسنناً بشكل أشعة، والآخر يضع على رأسه قرنين حيث يعتقد بتلرButler بأنهما يمثلان الإلوهية من النهار والليل.[٢٥٣]

إلى اليمين من واجهة الضريح نحت ضمن محراب تمثال لرجل واقف ملامح وجهه غير واضحة الشكل(٥٤)، وعلى رأسه قرنيين يرتدي ثوباً يصل إلى الركبتين ثنياته على صدره بشكل ٧ وإلى الأسفل متعددة الثنيات، يحمل بيده اليسرى عصا تلتف حولها أفعى، بينما يضع يده اليمنى مثنية بشكل زاوية قائمة على صدره ممسكتاً الثوب، قدمه اليسرى تتقدم على اليمنى التي تنحني قليلاً، حيث يذكر بتلر Butler بأنه يمثل هيرميس[٢٥٤].

إلى جانبه في الجدار الغربي نحت في محراب تمثالان لامرأتين واقفتين بالحجم الطبيعي، ملامح وجههما غير واضحة الشكل(٥٥)، ترتدي أثواباً طويلة تصل إلى

---

[253] Butler. H.C:1899-1900, P283.

[٢٥٤] هو ابن زيوس ومايا وحفيد اطلس، ولد على جبل سيلين في اركاديا، فضلاً عن أنه كان رسول الآلهة ومنفذ ارادتها فقد كان آلهاً لكل ما يقوم على الفطنة والحيلة كالتجارة والفصاحة واللصوصية واختراع الأدوات الموسيقية والموازين والمقاييس وأحرف الهجاء، وكانت تماثيله تنصب في مفارق الطرق أو على أطرافها لتبعث الطمأنينة في نفوس المسافرين، وكانت من مهامه قيادة الأرواح من عالم الأحياء إلى العالم الآخر. للاستزادة أنظر: عثمان، سهيل والأصفر، عبد الرزاق: معجم الأساطير اليونانية والرومانية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢، ص٤٤٣-٤٤٤.

القدمين ثنياتها بشكل ٧ على الصدر وإلى الأسفل لها شكل خطوط شاقولية بارزة، حيث يبرز الثوب مفاتن الجسم كالثديين وخط القدمين، ويدهما اليسرى واليمنى مرفوعتان إلى الأعلى بشكل زاوية قائمة لربما تحملان شيء ما، بينما تنسدل يد الامرأة اليسرى التي في المقدمة على الخصر ممسكة بالثوب، أما الامرأة التي بجانبها تضع يدها المنحنية بشكل قائم تحت صدرها، كما نلاحظ ظهور تفاصيل أصابع القدم اليسرى لكلا التمثالين، ويعتقد بتلر Butler بأنهما يمثلان مظاهر الإلوهية أثينا وصديقتها. حيث نلاحظ الضرر الكبير الذي أصابها لدرجة أنها حرفت عن هيئتها، ولكن التمثال الأيسر من دون شك يمثل أثينا[٢٥٥] مرتدية إكليلها الطويل واضعة يدها اليسرى على درعها وحاملة الرمح في اليد اليمنى. وبذلك تمكنا من معرفة هوية أثينا وهيرميس.

على الجانب المقابل من الضريح يوجد تمثال آخر[٢٥٦] يمثل رجل ملامح وجه مشوهة الشكل(٥٦)، يرتدي ثوباً فضفاضاً متعدد الثنيات يصل إلى أسفل الركبتين، يضع اليد اليمنى على صدره، بينما يمسك بيده اليسرى طرف العباءة الملتفة على كتفه الأيسر يعلوه عصا مشدودة بقماش مزخرف بشكل بصلي،[٢٥٧] يؤكد بتلر أنه من المستحيل أن يكون ذلك ثيرسوس ولكنه تمثال ديونيسوس.[٢٥٨] وعلى الجدار الأيمن هناك تغيرات مفاجئة نجد محراباً عميقاً نحت فيه رجل جالس على كرسي، قوائمه مزخرفة ومسنده بشكل حرفD مقلوبة محصورة بين عارضتين مستطيلتين الشكل(٥٧)، ملامح وجهه مشوهة، يضع على رأسه قبعة مخروطية الشكل، يعلوها هلال، يرتدي عباءة يلتف بها فوق الثوب الذي يصل إلى أسفل الساقين ثنياته بشكل

---

[٢٥٥] بنت زيوس وميتيس، آلهة الحكمة والعقل والعلوم والفنون، تحرص على احترام القانون وأقامة العدل وتترأس مجالس الشعب، وتعلم الرجال استخدام النار والمحراث والاستفادة من الخيل، كما كانت إلهة الحرب المظفرة تقود الجيوش وتبارك المحاربين، لذلك كانت ترتدي الدرع وتحمل الحربة والترس، وكإلهة للسلم تحمل السعادة إلى البيوت، بالإضافة إلى أنها آلهة الصحة والشفاء.للاستزادة أنظر: عثمان، سهيل والأصفر، عبد الرزاق: ١٩٨٢، ص٣٠.

[٢٥٦] محفوظ في متحف ادلب تحت رقم ٢٥٧، بعد مصادرته أثناء سرقته في عام ١٩٨٩.

[257] Butler. H.C:1899-1900, p281.

[٢٥٨] يعتبر ديونيسوس أله الخمر والكرامة والمرح ثم اتسع نفوذه فأصبح أله البساتين والغابات وحياة النبات. عثمان، سهيل والأصفر، عبد الرزاق: ١٩٨٢، ص٢٧١.

خطوط شاقولية، يضع يده اليسرى على يد الكرسي بينما يضع يده الأخرى على فخذه، وينتعل حذاءً[٢٥٩].

في مدخل المدفن ثلاثة أشكال لموسيقيين أحجامهم أصغر من النسب الطبيعية، ملامح وجوههم إمّا مشوهة أو غير متقنة الصنع، يرتدون أثواباً فضفاضة تصل إلى الركبتين لها شكل ٧ على الصدر، وبقية الثوب بشكل خطوط شاقولية بارزة يفصلها حزام عند الخصر، يحملون أدوات موسيقية يعزفون عليها ففي الشكل (٥٨) يبدو أحدهم يعزف على الأورغن بقصبات طويلة، والشكل (٥٩) شخص يعزف على مزمار، أما في الشكل(٦٠) شخص يحمل آلة موسيقية ضخمة يذكر بتلر Butler بأنها غير معروفة الهوية ولكنني أعتقد بأنه طبل يدق عليه، ويتضح ذلك من شكل السطح الأملس بشكل جيد إلا أننا لا نستطيع معرفة هوية ما كانت يمكن أن تكون عليه؟.[٢٦٠]

يتميز مدفن الحلاق بوجود منحوتات لعدد من الآلهة أثينا وهيرميس وديونيسوس وهذا واضح من خلال الرموز التي يحملها كلاً منهما، بالإضافة إلى الإلهة سيلين وإله الشمس الممثلين فوق الضريح بشكل نصفي، ولكن يبقى السؤال إلى ماذا تشير وجود منحوتات هذه الآلهة؟ فهل تمثل الآلهة المعبودة في البلدة في العصر الروماني؟

أما فيما يخص تمثال الرجل الجالس على كرسي في محراب عميق فإنه يمثل كاهن، ويتضح ذلك من خلال الخوذة التي يعلوها هلال، وتمثيله بشكل يعكس الهيبة والوقار.

بينما يمثل الرجل المضطجع على غطاء التابوت صاحب المدفن، كما هو الحال في العديد من المدافن في العصر الروماني في تدمر وفي شمال سورية، وعلى واجهة التابوت صف من الأشخاص يختلف لباسهم عن لباس المنحوتات الأخرى، فهم

---

[259]Butler. H.C:1899-1900, p282.
[260]Butler. H.C:1899-1900, p283.

يرتدون أثواباً فضفاضة طويلة تصل إلى أسفل الساقين، باستثناء الأخير الذي يصل ثوبه إلى الركبتين ثنياتها بشكل خطوط شاقولية يقطعها حزام عند الخصر، لكن على الصدر ثنياته بشكل خطوط نصف دائرية، وخلفهم صف آخر ربما يمثلون موكباً جنائزيّاً أو الخدم .

أما الأشخاص الذين يعزفون على آلات موسيقية فإنّهم يرتدون أثواباً متشابهة وتختلف عن بقية الأشخاص المنحوتة.

٣-٣- منحوتات مدفن شاش حمدان[٢٦١]:

تأتي أهمية المدفن من غناه بالمنحوتات الممثلة على جدرانه الداخلية التي تحمل رموزاً لها معنى طقسي وديني، والموجودة على جدار المدخل في الجهة اليمنى واليسرى للجدار الشرقي، أمّا المنحوتات الأكثر أهمية، فتحتل الجدار الشمالي والجنوبي، إلا أنه من الصعب تمييز الشخصيات الممثلة كونها تعرضت للحت و التآكل.

إن الصفات العامة للمنحوتات ليست مختلفة في الحجم، فهي بطول ١٤٤سم أي أصغر بقليل من الحجم الطبيعي، يبلغ عددها السبعين، ومرتبة بشكل منتظم بين صفوف الأعمدة التي تتألف من صفين علوي وسفلي لهما تقريباً نفس الحجم، وكلها الآن من دون رؤوس لذلك يصعب التعرف عليها. ولكن تبعاً لدراسة الأسلوب الفني والعناصر الأخرى توصلنا إلى أن تاريخها يعود إلى نهاية القرن الثاني، وبداية القرن الثالث الميلادي .[٢٦٢]

---

[٢٦١] قرية شاش حمدان تقع على بعد ٤ كيلو مترمن سد تشرين وعلى بعد٢كيلو متر من موقع جبل خالد على الضفة اليمنى من الفرات.
[٢٦٢] Yamazaki.Y:2010,An interim report on the current situation of the Shash Hamdan tomb, JICASo Senior Volunteer, p1-2.

٣-٣-١- منحوتات الجدار الشرقي الشكل(٦١) :

نلاحظ على يمين المدخل وجود صفين من المنحوتات الشكل(٦٢)، نجد في الصف الأسفل تمثيلاً لأربعة أشخاص ذكور، فُصل بينهم بعمود من الطراز الكورنثي، وجوههم غير واضحة، يرتدون لباساً موحداً مؤلفاً من عباءة "العباءة الإغريقية

المعروفة بالخيتون" تلتف حول الكتف الأيسر، وتنسدل باتجاه القدمين، بينما الكتف الأيمن عار، ويبدو أنهم يحملون بأيديهم قرابين، القدمان ظاهرتان، وتلبسان نعلين منبسطين واضحين، مشابهة لما هو موجود في تدمر ودورا أروبوس. ولكن لباسهم مختلف بشيئين : بالشملة التي يلبسها على الكتف الأيسر في عصر الإغريق، وهي أطول وتظهر أقل من ثوب الخيتون، كما أن طيات الثوب مرتبة بشكل مختلف، فعلى كل جانب من كل ساق طيات شاقولية متدلية بين الساقين. كما نلاحظ أن الجسد يتجه نحو المدخل ربما كانت الغاية التعبير عن الاستقبال الشكل(٦٣)، على عكس المنحوتات الممثلة فوق الجدار الشمالي والجنوبي التي سنأتي على ذكرها. أما في الصف العلوي، فنجد تمثيلاً لأربعة أشخاص أيضاً، لكن الشخص الرابع الذي يتوضع تمثيله بالقرب من المدخل مخرب بالكامل، ومعالمهم جميعاً مشوهة أيضاً بحيث لا نستطيع تمييزهم إذا كانوا ذكوراً أم إناثاً، لكن يبدو أنهم مشابهون للأشخاص في الصف الأسفل الشكل(٦٤).

بينما يسار المدخل مخرب بالكامل، يظهر منه قسم بسيط بجانب المدخل مؤلف من جزء من عمود والجزء السفلي لأحد الأشخاص الشكل (٦٥).

٣-٣-٢- منحوتات الجدار الشمالي :

مثل الأشخاص على هذا الجدار أيضاً ضمن صفين تفصل بينهم أعمدة الشكل(٦٦)، حيث نلاحظ في الصف الأسفل ١٣ شخصاً بينهم نساء وحيوان واحد ربما ثور ممثل ضمن مشكاة في المنتصف تقريباً، وقد فُصل فيما بينهم بأعمدة ويعلوهم إفريز، يرتدون جميعهم العباءة الإغريقية، ويتجهون بنظرهم نحو مركز الحجرة

المركزية مكان الأعمدة والمذبح الشكل(٦٧)، لاسيما إذا أخذنا بعين الاعتبار بأن المتوفى كان يتم وضعه في مركز الحجرة لإتمام الطقوس الجنائزية قبل دفنه. أما الصف العلوي فيتألف أيضاً من ١٣ شخصاً، فصل بينهم بأعمدة، ويعلوهم إفريز على طول الجدار مزين بزخرفة البيضة والسهم وأوراق الأكانثا، حيث نلاحظ ضمن هذه المجموعة أن الأشخاص يرتدون قميصاً له قبة على شكل ٧، وفوقه عباءة فضفاضة الشكل(٦٨).

نرى في الصف العلوي نحت لشخص بوضعية الجلوس ربما يكون لامرأة، فالثوب متآكل إلى درجة يصعب تحديد ملامحه، كما يظهر تمثال ولد صغير بجانبها واقف خلف ركبتها، وهو ذكر لأنه يلبس ثوباً فضفاضاً خاصاً بالذكور يتدلى خلف كتفه بثنيات شاقولية، وخلف الكرسي هناك تمثال امرأة أخرى، وأنوثتها ظاهرة من خلال الثوب، وجهها للإمام ذراعها الأيمن يمتد نحو رأس التمثال الجالس، والخادم الذي يقف بجانبها يحمل على ذراعه الأيمن الشرابات أو الأوشحة، وإلى اليسار من التمثال الجالس شكل مستطيل متآكل يعتقد كلارك Clarke بأنه خادم آخر أو تمثال لولد أكبر؟ الشكل(٦٩) . وإلى الأعلى بين التمثالين تحت الإفريز يوجد شيء دائري يشبه إكليلاً من الزهر، وإلى جهة الشرق صف من ستة تماثيل صغيرة حاملة أشياء مدورة بيدها اليسرى الشكل(٧٠)، وإلى جهة الغرب نحت يمثل ثلاث أشخاص تضرر الأخيرين على نحو سيء وتآكلت الشكل(٧١) .

بينما يتخلل الأشخاص الواقفون في الصف الأسفل فجوة عميقة منحوتة في الصخر، تتوضع أسفل التمثال الجالس في الصف العلوي نحت بداخلها شكل ثور، جسمه ممتلئ قصير وقوي وحوافر مشقوقة، الرأس مفقود، وأعضاءه التناسلية أيضاً، ويعقد كلارك بوجد تمثال واقف لرجل أمام الثور الشكل(٧٢) .

في الواقع عندما يقف المرء على مسافة من الجدار الشمالي، فإن أشكال الأشخاص في الصف السفلي ستبدو مائلة أو منحنية نحو الأشياء الثقيلة التي عادة تحمل أذرعها اليسرى، وهنّ ذات ورك بارز نحو جانب واحد، كما يظهر لها أثدية أكثر

ضخامة من تلك التماثيل التي في الأعلى، ولكن هذا يمكن أن يكون وفقاً للأشياء الثقيلة والضخمة التي يحملها، فهم يلبسون بشكل مطابق، ويبقى السؤال: ماذا تحمل هذه التماثيل؟

إن مطابقة الأشياء المحمولة من قبل هذه الأشكال مهمة لفهم نشاطاتهم القديمة في المدفن، معظمهم يظهر كأنه يحمل شيئاً، وعلى ذراعه الأيسر شيئاً كبيراً ضخماً ومدوراً في محيطه، وضيقاً دائماً باتجاه القاعدة. إن هذه الأشياء كان يعتقد بأنها مرطبان كبير أو أمفورا[٢٦٣] محمولة من قبل كل التماثيل. ولكن يؤكد كلارك Clark بأن بعضاً منها يمكن أن يكون مرطبانات، وبشكل خاص تلك التي كانت ضيقة نحو الأعلى، أما الأشياء التي حملت بشكل منحرف مائل، فهي تشبه وعاء يشبه القرن، كما يجب أن يأخذ بعين الاعتبار أن تكون فارغة من أي سائل كان فيها.

كما أن العديد من الأشياء المتآكلة هي محمولة أصلاً مقابل الكتف إذا كان الشكل قرني، فهناك توقّع أن ترى محتويات إما فواكه أو حبوب ظاهرة أو متناثرة، ولكن ليس كل التماثيل تحمل أشياء كروية، ففي الصف العلوي للجدار الجنوبي جانب الحيوان الأمامي شخص يحمل في كلا يديه شيئاً أقرب إلى الشكل المستطيل، أي ربما امرأة تحمل صندوقاً حيث أن يدها اليسرى تحت الصندوق، واليمنى تثبته.

٣-٣-٣- منحوتات الجدار الجنوبي:

تشغل المنحوتات ضمنه كامل الجدار موزعة على صفين أيضاً، معالمها واضحة بشكل أفضل من بقية أجزاء المدفن الشكل(٧٣)، ففي الصف الأسفل الطبول، وإلى جانبهم شخص يقف بشكل منفرد مفصول عنهم بعمود، يرتدي العباءة الإغريقية، ويرفع يده اليمنى إلى مستوى صدره، بينما يسدل اليد الأخرى للأسفل على طول جانبه الأيسر الشكل(٧٤). أما في الصف العلوي، نشاهد أيضاً مجموعة من الأشخاص يرتدون زيّاً متشابهاً، ويقومون بحركات مماثلة للأشخاص الذين في الصف الأسفل، وفوق الأشخاص الذين يقومون بقرع الطبول نجد تمثيلاً لحيوانين،

[٢٦٣] وهي جرة ذات عنق ضيق ولها حلقتان من جانبيها استخدمها اليونان والإغريق لتعبئة الخمر والعسل.

تراجعت قليلاً إلى العمق أكثر من النساء اللواتي بين الأعمدة، رؤوسهم التي كانت تبرز للأمام مفقودة، وكذلك لم يبق تفاصيل لأرجلهم، حيث يوجد بعض الاختلافات بين الحيوانين والتي قد تكون ناشئة عن الحت والتآكل، فكلاهما لهما صدران قويان بشكل ٧، وهذا الشكل هو بين الرجلين ولكن من فوقهما، والحيوان الذي على اليسار له عنق بارز وأرجله منحنية أكثر من الأيمن، لذلك يعتقد كلارك Clarke بأنه أكثر شبهاً بأسد أو ثور، أمّا الحيوان الأيمن، أرجله تنتهي في أعلاها بأكتاف، ولكن هناك رجل منهما أثخن من الأخرى ربما نعزو هذا إلى التآكل والحت؟! الشكل(٧٥).

للتوضيح سنأخذ العناصر المختلفة بشكل منفصل عن بعضه، ففي الصف السفلي نجد تمثيلاً لثمانية أشخاص يقومون بنشاطات مختلفة، إلى اليمين هناك أربع بنات بوصفها أنها أقصر من النساء الواقفات الأخريات الشكل(٧٦)، رؤوسها مفقودة بشكل كامل، طيات أثوابها متآكلة كثيراً، وأجسادها العلوية ضعيفة، فقط واحدة من النساء الثلاثة على اليسار لا تلبس عباءة، وثوبها يشبه ثوب الإغريقي الخيتون مزنراً بزنار مربوط. أما الاثنتان السابقتان لها، فهما أكثر تأثراً بالحت والتآكل، والشكل الرابع يختلف عن البقية بأن طيات الثوب أو الزنار غير متدلية على الجوانب، وعلى صدر كلّ منها ثقب دائري.

يليهم مجموعة من الشخصيات أغلبها نساء، يقمن بالقرع على الطبول في نهاية على اليسار تمثال يفصله عن بقية الأشكال عمود ذو قاعدة مربعة تعلوها ثلاثة دوائر متتالية هو الأطول لأن رأسه قد حفظ بشكل نسبي، وخلف هذا التمثال هناك قرص أو ترس، يرتدي عباءة فضفاضة فوق الثوب الذي تبدو ثنياته تحت العباءة أسفل الساقين بشكل خطوط شاقولية متوجة، ويلبس حذاء مزركشاً الشكل(٧٧).

أما التماثيل في الصف العلوي فهي أوضح، ولكن رؤوسهم مشوهة ترتدي عباءة فضفاضة تصل إلى أسفل الساقين، ثنياتها متعددة يظهر أسفلها ثنيات الثوب بشكل خطوط شاقولية متموجة، وهي راجعة للوراء وضعيفة جداً ربما تمثل نساء الشكل(٧٨).

٣-٣-٤- منحوتات الجدار الغربي :

القسم الأكبر منه مخرب، بينما تتركز المنحوتات المتبقية فوق الأجزاء العلوية للقبور الحجرية المعقودة، حيث نجد فوق الحجرة الجنوبية قسماً كبيراً قد سرق، ولكن يمكننا أن نميز منها امرأة بجانب عمود تحمل بيديها بعض الفاكهة كنوع من القرابين، وغصن نخيل، بالإضافة إلى بقايا متكسرة من المجموعة التي فوق الحجرة الشمالية، يفترض كلارك Clarke بأنها كانت تستمر بهذا الشكل على طول الجدار، قبل أن تسرق. حيث يوجد على الأقل تمثال لامرأة ترتدي ثوباً فضفاضاً متعدد الثنيات الشكل(٨٠).

وفوق الصف العلوي يوجد إفريز يتألف من نطاقين: الأسفل بشكل حلية زخرفية تشبه العقد عبارة عن حبات خرز دائرية متتابعة، تعود إلى أواخر القرن الثاني وبداية القرن الثالث كما في الصروح الرومانية.

أما في النطاق العلوي شكل زخرفي للبيضة والسهم[٢٦٤] على شكل طوق الرمح قصير قصير مؤلف من قصبة ومقبض الرمح له نفس طول النصلة، ورأس الرمح مخبأ تماماً والبيضة مدورة بين هلالين الشكل (٨١).

وينحصر بينهما زنار عميق من الحلي ذو الشكل اللولبي الورقي بعضها قد سكنتها طيور، الذي يبدو أنه يختلف عما في الجدار الشمالي والجنوبي، في الشمال يبدو أنه بقي محفوظ بشكل أفضل من الزاوية الغربية الشمالية للقسم المسروق، هنا يوجد أكليل من ورق الأكانثوس لكن المسافة ضمن الإكليل واسعة وتحتوي شكل الكرز المعلق .

على نفس الجدار في النهاية الشرقية يبدو أنّ الأكاليل احتوت على شكل مثل ذلك الطير، وهذا يؤكد تطابق التشابه للطيور في الجدار المقابل على الزاوية الغربية

[٢٦٤] وهي عبارة عن فن نحت الحلي المعمارية على شكل رمح وبيضة.

الجنوبية، وهناك طائران واضحان في أكاليل متعاقبة، الوجهان بشكل جانبي، الوجه اليساري للطير، وأجنحتهما مطوية ،ولهما ذيلان طويلان كاملان.

وأخيراً إن ديكور الإفريز يتطابق مع تواريخ أواخر القرن الثاني وبداية القرن الثالث الذي يشبه في عصرنا الاتجاهات السيفيرانية، والزخرفة اللولبية الحلزونية لأوراق الأكانثوس مع الطيور هي تذكار، أي إنّها كانت حلىً تذكارية لكن بساطتها النسبية، ونماذجها المتكررة تبدو أنها تعود للعصر الساساني المتأخر أكثر، وعموماً فإن ديكور الكورنيش ما زال متبقياً بشكل متماسك بالمقارنة مع ضخامة وتعقيد الديكور الذي نراه في تدمر .[٢٦٥]

٣-٣-٥- اللباس:

إن التماثيل الواقفة بين الأعمدة تماثلت، وتشابهت بشكل واضح في الفترة البارثية والساسانية، أمّا الثوب فهو إغريقي متعدد الطيات، وفي معظم الحالات كانت حوافه على شكل خطوط مستقيمة منحوتة بأزميل بشكل عمودي، فمعظم التماثيل تظهر قدم واحدة على الأقل، وفي الغالب القدم اليمنى ونادراً ما تظهر كلا القدمين. ويمكننا أن نلاحظ الشكل ٧ تحت الرقبة، يبدو أنه يعود إلى الرداء الخيتون عندما تنفصل بشكل واضح من الثوب .

من حيث النظام العام لشكل الرداء هو الغالب للتماثيل، فإن ثنيات الأثواب الفردية مطابقة لكل تمثال على الإطلاق، وهذا ما لوحظ بشكل معين في الثنيات السفلى للخيتون، تتدلى بعضها شاقولياً وأكثر أتساعاً في المضمون، أما بعض الأثواب الأخرى، فهي تتموج إلى اليمين وإلى اليسار أو إلى كلا الجهتين، وهذا يعتمد على وضع الساقين والقدمين، وعلى الرغم من أن الثوب لا يعكس خطوط الجسد، فإن خط الساق الواحد ظاهرة أحياناً بلا ثنيات .

[265] Clarke. G.W:1998, **Mediterranean Archaeology**,Shash Hamdan tomb1,university of Sydney,vol.11,p90-105.

٣-٥- منحوتات مدفن بابيلون[٢٦٦]:

قدمت بابيلون[٢٦٧] مجموعة من المنحوتات الجنائزية من العصر الروماني، التي نحتت على المرْن الطباشيري المميز ببياضه وكثافته من القشور السطحية على سطح الحجر الجيري الذي يعتبر شكل شائع وخاصة في المنطقة التي توجد فيها بابيلون. هذا الصخر البراق واللين سهّلَ عمل النحات الذي سلط الضوء على الكثير من التفاصيل الجسدية و الملابس التي لا تعطينا المنحوتات الجنائزية للقرى شبيهاً لها، وعلاوة على ذلك، فإن حالة الحفظ ممتازة، وما تزال العديد من آثار اللون الأحمر الذي لونت به الكتابات واضحة.

إن طبيعة المادة وأسلوب النحت وتعابير الوجوه، وتجانس الصور المحفورة، واستخدام العناوين تشكل المزيد من الأدلة التي تثبت وحدة واقعية، تجعل منها الأصل الوحيد بلا منازع.

ولتسهيل الدراسة يمكن تصنيف هذه المنحوتات إلى ثلاث مجموعات :

٣-٤-١- منحوتات الجدار الغربي:

تعتبر القطعتان المتصلتان المرممتان المشهد الوحيد الذي يعطينا الارتفاع الكلي للإفريز الشكل(٨٢)، يظهر بيليرفون Pellerophon[٢٦٨] ممتطياً الحصان المجنح بيغاس، ممسكاً بالرمح الذي يضرب به وحش الخيمر الذي يتجه برأسه إليه، يرتدي بيليرفون رداء قصيراً، شدّ بحزام عريض وترك الفخذين والساقين عاريين،

---

[٢٦٦] سرق المدفن من قبل مهربي الآثار الذين قاموا باقتطاع التماثيل المنحوتة التي تمت مصاردتها على الحدود السورية اللبنانية وأعادتها إلى متحف المعرة حيث عرضت ضمن غرفة تشبه المدفن.

[٢٦٧] تقع على بعد حوالي ٩٥ كم جنوب شرق حلب .

[٢٦٨] هو ابن جلوكوس ملك كورنثة اسمه الحقيقي هيبونؤس الذي أطلق عليه لأنه كان أول من علم فن ترويض الخيول وتدريبها وقيادتها بالأعنة، الذي قتل أخاه بلليروس أثناء الصيد ومن ثم التجأ إلى بلاط بروكلوس ملك أرجوس، فأولعت ستينوبيا زوجة هذا الأمير بحب الفتى البطل، ولكنها وجدته جامد العاطفة من جهتها، مما دفعها إلى اتهامه أمام زوجها بمحاولة غوايتها، فلم يرد الملك أن ينتهك حقوق الضيافة فأرسل الفتى إلى ليكيا ومعه رسائل إلى أيوبات ملك هذا الأقليم ووالد ستينوبيا ينبئه بالاهانة التي لحقته، ورجاه أن يثأر له بسببها، واستقبله الملك أيوبات بحفاوة، وانقضت الأيام التسعة في أعياد وولائم، وفي اليوم العاشر فتح الملك الرسائل التي كانت بيد ضيفه ، فأمره بالمضي لقتال الخيمير وهي غولة ولدت لتيفون واخيدنا، رباها اميسودار لها رأس أسد وذيل تنين وجسم عنزة، وحنك فاعر ينفث حلقات من النار والدخان، انتصر عليها بيليروفون وقتلها، وتألب عليه عدد لاحصر له من الأعداء، ولكنه انتصر عليهم جميعاً، كما تغلب على كل المخاطر، وانتصر على شعوب السوليم والأمازونات وأهالي ليكيا، عند هذا أقر أيوبات ببراءة بيليرفون، وبما أغدقت عليه الآلهة من حماية خاصة، وزوجه ابنته، وأعلن أنه خليفته في الملك.للاستزادة أنظر: ب. كوملان: ١٩٩٢، ص ٢٤١-٢٤٢.

الرأس يظهر بشكل جانبي، الشعر واللحية قصيرة ومجعدة، عينه محددة بخطين بشكل لوزي تنظر للإمام، الأنف قصير، والفم أشير إليه بشكل خط مثلم والشفتان بارزتان قليلاً، ورقبته واضحة، يضع يده اليسرى على رقبة الحصان، وأصابع يده ظاهرة بشكل واضح، ولكن ذراع يده قصيرة جداً نسبياً، أمّا اليد اليمنى ترتفع للأعلى، ممسكاً برمح طويل يتوارى خلف جسد الفارس والحصان.

بيمنا الحصان بيغاس pegasus[٢٦٩] يظهر بشكل يقفز، ويبدو ذلك من خلال الأرجل الأمامية والخلفية المثنية، العين لوزية بارزة محددة الجفون، والأذن صغيرة متطاولة، وفي فمه لجام يلف على رأسه وجبهته، الأجنحة تتوضع على الرقبة بشكل خطوط شاقولية منحنية بتوازٍ، وعلى ظهره سرج ونطاق عريض على أسفل الرقبة، وله عرف شعره مموج، أمّا شعر ذيله كثيف بشكل خطوط متموجة، وأعضاءه التناسلية ظاهرة.

أمّا الفريسة، فيظهر حيوان أصهب يبدو أنه أسد رأسه كبير، ويتجه للخلف نحو بيليرفون، والآذنان صغيرة ومستديرة، عرفه غزير ويصل حتى الأقدام الأمامية، والفك مفتوح يُخرج منه لسانه الطويل، التي تظهر قوة الحيوان في نفث النار. الأقدام الأمامية ممتدة للإمام بانحناء خفيف، أما الأقدام الخلفية منحنية، وذيله يلتف للأعلى نهايته معقوفة، وأعضاءه التناسلية ظاهرة، وهذا يجسد الاستعداد للهرب في لحظة حاسمة حيث يقفز بيغاس فوق الوحش، و ينغرز الرمح القاتل في العمود الفقري للخيمر .

نقش فوق رأسه كتابة تشير إلى اسمه بيليرفون BEλλEPO ΦωC

إلى اليسار نرى امرأة واقفة على عربة يجرها ثوران الشكل(٨٣)، تبدو امرأة شابّة وجهها بيضوي، تضع على رأسها قبعة، عيناها لوزيتان، الأنف مستقيم، الفم أشير إليه بخط مثلم، الأذنان غير ظاهرتين، والرقبة قريبة من النسب الطبيعية، تحمل

[٢٦٩] حصان أسطوري مجنح، ابن إله البحر نيبتون وميدوزا، انبثق من رأس أمه بعد أن قطعه بيرسوس.(C0mmelin,p.1837.p.192)

هلالاً كبيراً وراء أكتافها، وتحمل في يدها اليمنى المرفوعة للأعلى شعلة كبيرة ملتهبة تظهر خلف الذراع، أما اليد اليسرى مثنية للأسفل تمسك عصى تتوضع على جسدها بشكل مائل، وأصابع يدها واضحة، ترتدي ثوباً متعدد الثنيات بشكل خطوط شاقولية تبرز الثديان من فوقها، تحت الصدر حزام عريض أسفله ثوب فضفاض تظهر ثنياته بشكل خطوط شاقولية متوازية، ولكن الشيء الملفت للانتباه وجود حفرة محفورة بمثقب تدل على موقع الصرة، كما تتزين الآلهة بمجوهرات ممثلة بعقدان في الرقبة، وسوار في يدها اليسرى يتدلى من الأذنان المخفيتان تحت القبعة قرطان، نقش فوقها كتابة يونانية CЄΛΗΝΗ تشير إلى اسمها "سيلين"[٢٧٠].

يجر عربة القمر التي لها شكل صدفة ثوران يقفزان في اتجاهين معاكسين، ولكن رؤوسهم متجهة نحو ملكة النجوم التي تبدو لا مبالية لهذين الثورين حتى أنها لا تمسك بلجامهم، قرناهم واضحين، والثور الأيمن قدميه ممتدة للأعلى والحوافر مثنية للأسفل.

٣-٤-٢- منحوتات الجدار الشمالي:

تؤلف المنحوتات على هذا الجدار إفريز يشكل سلسلة متتابعة تدمج أشكال الشخصيات والأشياء.

إلى اليمين نرى شاب في حالة المواجهة الشكل(٨٤)، حليق اللحية، والشعر قصير بشكل خطوط مصففة للأعلى فوقه تاج مقوس بشكل شعاعي، وجهه دائري، وعيناه صغيرتان تنظر للإمام، الأنف مستقيم ينفرج عند فتحة المنخرين، والفم صغير، والأذنان صغيرتان تتجه للأمام، والرقبة طويلة، يرتدي ثوباً طويلاً ذا ثنيات متعددة، مشدودة عند الخصر بحزام عريض، يده اليمنى مرفوعة للأعلى وراحتها مفتوحة كعلامة على السلطة، وحجمها كبير بالنسبة للجسم، بينما يضع يده اليسرى على

[٢٧٠] الهة القمر ابنة هيبيريون وثيا، علمت أن أخاها هيليوس الذي كانت تحبه بحنان قد غرق في نهر اريدان، فألقت بنفسها من اعلى قصرها، مما دفع الآلهة يجعلونها في السماء وحولوها إلى نجم يسميها بنداروس"عين الليل" ويسميها هوراس " ملكة الصمت".وأكبر أله فلكي بعد الشمس هي آلهة القمر، حيث كانت عبادة القمر بأشكالها العديدة منتشرة بين الشعوب كلها.للاستزادة أنظر: ب. كوملان:١٩٩٢، ص ٧٨.

مفصل الورك، ويمسك بالطرف السفلي شعلة طويلة، في حين أن المخروط العلوي الملتهب يميل إلى اليمين، وصندوق العربة بشكل صدفة عريض من الأعلى وضيق من الأسفل سطحها بشكل خطوط مثلمة متوازية.

إن وضعية الأحصنة الأربعة تبدو بشكل جانبي، حيث تم جمع كل اثنين معاً، ولكن في مواقف معاكسة، كل اثنين منهم يتجه باتجاه، لكن رؤوس اثنين منهما القريبين من العربة هي وجهاً لوجه، وينظرون إلى القائد الحربي في نفس الوضعية التي يجر فيها الثيران عربة سيلين وهي تتأمل الآلهة، كما نلاحظ تناظر الحصانين اللذين يبدوان أنهما يعدوان في الاتجاه المعاكس، حيث أن وضعية الرؤوس تتجه للإمام ولكن رأس الحصان الأيمن منهما مفقود، أعينهم كبيرة لوزية والبؤبؤ بارز، وآذانهم صغيرة، أما الأجمة ظاهرة بشكل واضح، وأعرافهم قد مُثلت بعناية بشكل خطوط متموجة، كما يحيط برقابهم قلادة كبيرة، وأرجلهم الأمامية ترتفع للأعلى منحنية .

نقش إلى اليسار كلمة  تشير بشكل مجازي إلى إنه هيليوس [٢٧١]

من الجدير بالملاحظة أنه إلى الأعلى من النقش تظهر عشرات حبات العنب التي توحي ضخامة حجمها بوجود الكروم الكثيرة والسخية.

إلى اليسار نرى مشهداً آخر لهيراقيلس ورابسون المُضحي الشكل (٨٥)، حيث يبدو في بداية المشهد في اليمين ثعبان برأسين تتجه في اتجاه معاكس بجانبه إناء فخاري كبير بعروتين كبيرتين يحمله شاب ممسكاً بالمقابض، شعره قصير مصفف للأعلى، وملامح وجه غير واضحة، يرتدي ثوب قصير ذو ثنيات متعددة يصل إلى منتصف الفخذ بأكمام قصيرة، الساقين مثنية للخلف، والقدمين غير ملتصقتان بالأرض كأنه يقفز، وراءه مباشرة رجل آخر رأسه بشكل جانبي عينه صغيرة وأنفه قصير، وفمه بشكل خط مثلم، ملتحي وذقنه بارزة، شعره قصير ومصفف للأعلى،

[٢٧١] اله الشمس ابن هيبيريون وبازيليا، أغرقه أعمامه التيتان في نهر اريدن، فبحثت بازيليا عن جثة ابنها على طول النهر حتى نامت من الإعياء، فرأت فيما يراه النائم هيلينا تقول لها لا تحزن لموته، انه جعل في مرتبة الآلهة، وان ما كان يسمى فيما مضى في السماء بالنار المقدسة، أصبح يسمى هيليوس أو الشمس.وكثيراً فيبوس وأبولون. للاستزادة أنظر: ب.كوملان: ١٩٩٢، ص٧٦.

أذنه صغيرة ملتصقة برأسه، ويلوح بهراوة ثخينة في يده اليسرى لضربه، أما يده اليمنى مرفوعة للأعلى ومفتوحة، هذا الخصم يلبس ثوب فضفاض ثنياته بشكل خطوط شاقولية، بأكمام قصيرة، مشدودة عند الخصر بحزام مزدوج.

إن الرجل المسلح ليس سوى هرقل، على الرغم من أنه يلبس الثياب، وتبدو وضعية الأرجل للرجل الصغير تطير تقريباً لتعبر بشكل واضح عن الهرب بسرعة كبيرة، وهذا بالضبط ما كانت تجسده التوابيت الإيطالية الصخرية لتوضيح القبض على الخنزير اريمانث Erimanthe، أما رؤوس الثعبان تكفي لتفسير الخوف البشري وتمجيد بطولية ابن زيوس.

إلى اليسار مشهد الكاهن المضحي الشكل(٨٦)، رجل واقف في وضعية المواجهة، ولكن رأسه بشكل جانبي، وينظر نحو مذبح صغير، لحيته كثيفة يضع على رأسه قبعة مخروطية معقوفة من الأعلى نحو الأمام تؤكد وظيفته الدينية، ملامح وجهه غير واضحة، أذنه صغيرة، الرقبة طويلة، يرتدي ثوباً قصيراً فضفاضاً ذا ثنيات متعددة، ويضع عباءة على الكتف الأيسر تنسدل بشكل زنار إلى أسفل الكتف الأيمن، تمتد يده اليمنى نحو المذبح، ويبدو أن راحة يده تقدم قرباناً، وهي من دون شك حبات البخور، على المذبح حيث المشاعل مشتعلة مسبقاً، اليد اليسرى تضغط على الورك، يحمل بها شماعة الإراقة يظهر منها الطرف الأعلى، وفي معصمه الأيسر معلق مقبض الجرة التي بجانبه.

كما تم نحت إلى يسار عنق الكاهن إكليل دائري ضخم بالنسبة لحجم الرجل، والذي كان معلقاً بشخص لا نرى منه سوى يده. وهذا بلا شك إكليل الخلود المُقدم من قبل نايكي. وإلى الأعلى نقش كلمة

PAΥωNHCCIΥEYC

نقش رابسون هو الشخصية الوحيدة، المتفردة عن طريق التسجيل، حيث حرصوا على الإشارة أيضا إلى وظيفته، لذا فإن هذه المعلومات تعطيه وضعاً فريداً وسط المجموعة .

إلى اليسار وفي منتصف الإفريز مشهد الوليمة الشكل(٨٧)، يبدو في الأعلى رجلين عاريين مستلقيين على سرير ممثل بإيجاز، إن الرجل على يمين الجزء الأعلى من رأسه مشوه لذا لا يمكننا معرفة تسريحة شعره، عيناه لوزيتان تنظران للإمام و الأجفان والحاجبان محددان بوضوح، الأنف مستقيم ينفرج عند فتحة المنخرين، الفم أشير إليه بخط مستقيم، والذقن بارزة مميزة بحفرة عميقة، الرقبة واضحة، الرجل اليمنى ممدودة واليسرى مثنية، ويستند على الذراع الأيسر ويحمل كأساً في يده اليسرى، بينما يضع يده اليمنى على الركبة اليمنى و يضع رفيقه الذي بجانبه يده على كتفه الأيمن دليلاً على الأخوية، ولكن لا يظهر سوى جزء من رأسه وكتفه وذراعه اليمنى التي يستند عليها التي تدل على التشابه بينهما، فقد مكنتنا من التوصل إلى شكل شعره المصفف للأعلى، وتشبه إلى حد بعيد كلاودي وأنتونيوس.

على يسار السرير، هناك خادم جالس، يبدو بشكل جانبي، وجهه بيضوي، عيناه لوزيتان والأنف مستقيم ينفرج قليلاً عند فتحة المنخرين، والفم عبارة عن خط مثلم، يرتدي ثوباً قصيراً متعدد الثنيات مشدوداً بحزام عند الخصر، يحمل إبريقاً في يده اليمنى وكأساً في يده اليسرى، قدمه اليسرى تتقدم على اليمنى، كما أن هناك تبايناً مدهشاً بين حجم الجرة والخادم والضيوف .

وإلى يسار سرير الوجبة ثلاث شخصيات أنثوية أسمائهم منقوشة فوق رؤوسهم



في المقدمة انتونيا، وفي الوسط مارثا وبجانبها هيجيا الذين يقدمن الحيوانات التي تنتقل إلى اليسار الشكل(٨٨). إن ثراء حليهم ونوعية ملابسهم يثبت أنهنّ لسْن عبيداً بسطاء، بل من أفراد أسرة رابسون، ومن يفترض أنّ له ثلاثة بنات؟ كما يمكن أن نستدل على ترتيبهم من حيث الحجم ومن خلال الحيوانات التي يقدمونها.

البكر هي انتونيا، جبهتها ضيقة ومقوسة، عيناها لوزيتان، أنفها طويل ينفرج عند فتحة المنخرين، الفم أشير إليه بخط مثلم، والوجنتان ممتلئتان، على رأسها تاج ويتدلى من أذنيها قرطان على شكل حبات العنب، وفي عنقها عقدين على شكل حبيبات اللؤلؤ، ترتدي ثوباً مزين يصل إلى تحت الركبة ذو أكمام قصيرة وعلى الخصر حزام و حافة الثوب السفلى مزينة بمشارب غنية، وفي كل يد إسوارتان، تمد يدها اليمنى ممسكة حبلاً مربوطاً بثور يبدو أنه للتضحية، جسمه ممتلىء، حول رقبته أكاليل وشرائط معلقة في القرنين وحزام على بطنه، مع أن الثور يُشاهد من الجانب فإننا نلاحظ تمثيل القرون من الأمام ! وبجانب يدها يقف طير بشكل جانبي على عمود دائري، وعلى رأسه ريشة، بينما تضع اليد اليسرى على بطنها وتلبس في قدميها حذاء.

أما مارثا جبهتها ضيقة ومقوسة، عيناها واسعة، الأنف مستقيم ينفرج عند فتحة المنخرين، والفم أشير له بخط مثلم والشفتان رقيقتان، يتدلى من أذنيها قرطان دائريان، وفي عنقها عقدين حباته على شكل حبيبات اللؤلؤ، وعلى رأسها تاج، ترتدي ثوباً يصل إلى أسفل الركبتين ذو أكمام قصيرة ثنياته بشكل خطوط شاقولية، على الخصر حزام والحافة السفلى للثوب مزينة بمشارب غنية، وفي يدها اليمنى سوار وتسحب كبش من قرونه، بينما في يدها اليسرى سواران وتضعها على بطنها.

وفي النهاية هيجيا عيناها لوزيتان، والأنف طويل ينفرج عند فتحة المنخرين، والفم صغير، والوجنتان ممتلئتان، ويتدلى من أذنيها قرطان، ترتدي ثوباُ يصل إلى أسفل الركبتين ذو أكمام قصيرة، ثنياته بشكل خطوط شاقولية على الخصر حزام والحافة

السفلى للثوب مزينة بمشارب غنية، في معصم يدها اليمنى سوار تحمل بيدها ساق خنزير ممتد نحو الأسفل، بينما تشد بيدها اليسرى نحو صدرها زوجاً من الحمام، يذكر شحادة و غريزايمر على إن تنوع أجناس الحيوانات المكرسة للتضحية يتركن شك في وجود عبادة عدة آلهة، ولكن ليس من الممكن تأكيد ذلك .

النساء الشابات الثلاث يتزين بحُلي غنية حيث ترتدي أنتونيا أقراطاً في الأذن، أما مجموعة مجوهرات مارثا وهيجيا متشابهة، كلتاهما تملكان قرطاً ذا شريط، وقلادة من الأوراق، كما أنهن يلبسن الأساور أيضا في المعصمين والذراعين، الفساتين ضيقة عند الخصر بحزام و الحافة السفلى للملابس مزينة بمشارب غنية، تلبس أنتونيا جزمة، و يبدو أنها تطفو على رأس دولفين حيث يمكن بوضوح تمييز العين والمنقار.

إلى الأسفل من مشهد هرقل، والكاهن المضحي هناك مشهد عشاء الشكل (٨٩)، في أقصى اليسار يقترب شخص صغير من السرير ماسكاً إبريقاً في اليد اليسرى، بينما يده اليمنى ممدودة، رأسه بشكل جانبي شعره قصير، عينه لوزية، أنفه مستقيم ينفرج عند فتحة المنخرين، فمه عبارة عن خط مستقيم، والعنق واضح، ولكن الملابس تسمح بتمييز جنسه الذكري. إنه يرتدي ثوباً قصيراً، مشدود من الوسط بحزام وحتى مستوى الكتفين بواسطة أشرطة ضيقة، في عنقه طوق مزين بقلادة كبيرة. إذاً هذه الشخصية هي رجل ذو وضع اجتماعي متدنٍ، حيث يتضح ذلك من خلال حجمه الصغير.

بين القدمين المصبوبتين لسرير الطعام، توجد قطعتي أثاث صغيرتين، اليسرى مشوهة كثيراً، بينما الطاولة الصغيرة على اليمين، مزينة بالأعمدة ودعامة شقة المؤن.

إلى اليسار من أنتونيا ومارثا وهيجيا، مشهد الصقارين وخدمهم الشكل(٩٠)، رجلان واقفان بوضعية المواجهة، يتضح أنهما يمارسان هوايتهم المفضلة التي تتمثل بالصيد.

نقش أسمائهم فوق رؤوسهم التي تشير إلى أنتونيو وكلاوديوس.

ΑΝΤѠΝΕΙΝΟϹ ΚΛΑΥΔΙϹ

أنتونيو شعره قصير مصفف للأعلى، عيناه دائريتان، الأنف يتصل مع الجبهة بخط ينفرج عند فتحة المنخرين، والفم بشكل خط مثلم، والشفتان رقيقتان، والوجنتان ممتلئتان، الذقن ضيقة، والرقبة واضحة، والأذنان أشير إليهم بخطين مقوسين، يرتدي ثوباً طويلاً ثنياته بشكل خطوط طولية، وعلى كتفه الأيسر حزام، يمسكه بيده اليسرى، يحمل في ذراعه الأيسر دستوراً معلقاً بأشرطة و محبرة، بينما يده اليمنى مرفوعة للأعلى، يمسك بها كرة يقف عليها صقر، يبدو رأسه و منقاره وأرجله بشكل واضح.

وبجانبه إلى اليسار يقف كلاوديوس شعره قصير مصفف للأعلى، جبهته ضيقة، عيناه دائريتان، والأنف مستقيم مشوه عند فتحة المنخرين، والفم صغير أشير إليه بخط مثلم، والوجنتان ممتلئتان، الأذنان صغيرتان، والرقبة طويلة، يرتدي ثوباً قصيراً ثنياته بشكل خطوط شاقولية لها شكل ٧ على الصدر، مشدودة عند الخصر بحزام، يده اليمنى مرفوعة تمسك بكرة، بينما يده اليسرى مسدولة للأسفل ومكسورة عند المعصم.

سعى النحات إلى تمييزهم من خلال سمات الملابس، كلاً منهم يحمل كرة في يده اليمنى، الكرة التي تفيد في الانقضاض على طائر صغير. إن صقر انتونيو محفور في أسفل الحافة، في حين أن صقر كلاوديوس قد أخذ يطير.

إن شبابية الرجلين، وتشابههما، والهواية التي تجمعهما متمثلة بالصيد، وأيضاً حقيقة أنه تم نقش أسمائهم فوقهم رؤوسهم مؤشر على قرابتهم، حيث يؤكد شحادة وغريزايمر بأنهما ولدا رابسون.

إن نشاط الصيد ليس الموضوع الحصري لهذا التمثيل، لأن أنتونيو وهو البكر من دون شك، يحمل في ذراعه اليسرى معدات ترمز إلى ثقافته متمثلة بدستور معلق بأشرطة و محبرة.

على جانبهما من اليسار هناك شكل شخصيتين ذكوريتين صغيرتين الشكل(٩١)،على اليمين يقف شاب شعره قصير، عينان صغيرتان ولوزيتان، الأنف مستقيم ينفرج عند فتحة المنخرين، الفم صغير، والوجنتان ممتلئتان، والأذنان قريبة من النسب الطبيعية، والرقبة ظاهرة بشكل واضح، ويرتدي ثوب قصير يصل إلى الركبتين ثنياته بشكل خطوط شاقولية مشدود بحزام عند الخصر، يحمل في يده اليمنى الموضوعة على بطنه فخا، بينما ذراعه اليسرى مرفوعة، ولكنها مشوهة الآن.

أما الشاب الذي بجانبه شعره قصير مصفف للخلف، عيناه صغيرتان، والأنف مستقيم ينفرج عند فتحة المنخرين، والفم صغير، والأذنان دائريتان، والوجنتان ممتلئتان، والرقبة نحيفة، يرتدي ثوباً قصيراً يصل لحد الركبتين ثنياته متعددة، يحمل بين ذراعيه الموضوعتان على بطنه أرنبان وحمامتان.

يتضح أنهما كانا يشاركان في الصيد، كما أننا لا نلاحظ اختلاف في الملامح أو بعض خصائص الثياب. فمن الواضح أنهما مساعدا أبناء السيد في مسعى صيدهم. أحدهم يحمل في يده اليمنى فخاً، وفي ذراعه اليسر المرفوعة المشوهة الآن، الذي يمكن أنه كان يحمل صقراً، بينما يحمل الخادم الآخر بين ذراعيه غنائم الصيد؛ أرنبين وحمامتين.

إن مشهد الصيد يشير إلى رمزية جنائزية، تأكيد خلود سماته الممثلة بالثقافة والشجاعة، كما يفترض شحادة وغريزايمر أن الرجلين الممتدين جنباً إلى جنب من أجل مأدبة أزلية بشكل عاري تمثل طقوس بطولية أكثر منها طقوس تبرهن أنهم ماتوا فعلاً في لحظة إنجاز النقوش، إنهما ليسا سوى الأخوين انتونيو وكلاوديوس.

٣-٤-٣- منحوتات الجدار الشرقي:

مشهد الأسد والثور :

في محراب محدد بعمودين مخددين من الطراز الأيوني نلاحظ شكل أسد وثور الشكل(٩٢)، وهذا الأخير أرجله الأمامية مطوية، رأسه للإمام له قرنان عينه كبيرة، وفمه مفتوح والذيل طويل، في حين أن الأسد يبعد رأسه عن فريسته، والأرجل الأمامية للمفترس تضغط على الرقبة، كما نلاحظ تمثل بعض التفاصيل التشريحية فالفم المفتوح على اتساعه يكشف قوة الفك واللسان الممتد، والعين الدائرية والمخالب مميزة، الأعضاء التناسلية واضحة والعرف الغزير مثل بخطوط متقاطعة متوازية ضيقة.

إلى اليمين منهما نحت في كوتين متشابهتين يعلوهما قوسين بشكل هرمي فوق ثلاثة أعمدة مجدولة من الطراز الأيوني، شخصان عاريان في وضعية المواجه، لكن وضعية الرأس جانبية، وينظران إلى اليسار، و كلاهما في وضعية متماثلة، الذراع اليمنى منثنية قليلاً، واليد اليسرى تقريباً في اتصال مع الورك الشكل(٩٣).

الشخص الأول يمثل هيرميس يحمل في يده اليمنى حقيبة مزينة بشكل جيد ويحمل في يده اليسرى صولجان ذا حلقتين مرمي إلى الخلف لكي لا يؤثر على العرض الكامل للجسد، أما الشخص الأخر فيمثل هرقل[٢٧٢] الذي يسند يده اليمنى على هراوته، كما يمسك في يده اليسرى كرة بينما يتدلى من معصم ذراعه اليسرى الأسدية. حيث نلاحظ أن النحات سعى للتمييز بين الإلهين من خلال معالجة الشعر.

أسفل الإفريز في الجدار الشمالي في المنتصف وجه لجورجون يملك العديد من السمات المميزة للوحش الشكل(٩٤)، الشعر هو ثعابين وأجنحة الجبهة، الوجه ممتلئ سمين، الحاجبان بارزان، والعينان لوزيتان واسعتان، والأنف مستقيم ينفرج

[٢٧٢] هو أشهر أبطال الإغريق وأكثرهم شعبية، ولدته ألكميني زوجة أمفيترون ملك بيوته، من الإله زيوس، وقد ارتبط اسمه بالإلهة هيرا التي أرسلت بعد ولادته إلى مهده بثعبانين للقضاء عليه لكنه أمسك بهما وخنقهما مؤكداً بذلك أصله الإلهي، وقد دارت الكثير من الأساطير حول مغامراته وبطولاته الأثنتي عشرة التي أنجزها في اثني عشر عاماً، وقد وجدت عبادته في سورية ضمن مجموعة الآلهة الإغريقية التي انتشرت عبادتها، خاصة أنه اقترن بإله مدينة صور الرئيسي الإله ملقارت.للاستزادة أنظر: عثمان، سهيل والأصفر، عبد الرزاق: ١٩٨٢، ص٤٣٥-٤٣٦.

عند فتحة المنخرين، والفم نصف مفتوح والشفتان رقيقتان، هذه الملامح توحي أكثر عن مفاجأة ولا توحي بالخوف، والذقن البارز يضيف تفاصيل طفولية إلى هذه الصورة الساذجة قليلاً، وبالتالي فإن وظيفة جورجون تكشف المزيد من الرمزية الجنائزية المدركة بأنها مُرعبة وفعالة بما فيه الكفاية لإبعاد العين الحاسدة .

جورجون ممثلا بشكل استثنائي في المنطقة حيث إن المثال الوحيد الذي كنا نعرفه في قبور الحجر الجيري في فريكيا قد وجد فوق مدخل قبر يعود إلى كاهن، وهذه ليست صدفة من دون شك.

وهكذا تبرز أهمية الكاهن في القرية، حيث أن الكهنوتية تعتبر مكانة عالية في المجتمع.

الفصل الرابع

التحليل والمقارنة

التحليل والمقارنة

تتميز المنحوتات الجنائزية في شمال سورية في العصر الروماني في العديد من السمات التي تعطيها طابع خاص، تنفرد به عن بقية منحوتات المناطق الأخرى على الرغم من التشابه في بعض الملامح، لذلك كان لا بدّ من طرح العديد من التساؤلات للتوصل إلى إجابات واضحة لاستكمال المعلومات الناقصة عن عادات ومعتقدات شعوب المنطقة في هذا العصر، وتصويب الأخطاء التي وردت في بعض المراجع، وإن كان من الصعوبة في بعض الأحيان تقديم إجابات واضحة وصريحة، ولكن مع ذلك تمكنّا من استقراء العديد من السمات، والخصائص التي تتميز بها المنحوتات، وتأتي في مقدمتها إبراز المنحوتات بشكل مواجه للناظر بحيث لم تكن الأشكال بشكل جانبي أو منحنية إلى اليمين أو اليسار إلا فيما ندر، وهذه السمة مستقاة من سمات المنحوتات الشرقية، ولكنّ السؤال الذي يفرض نفسه: هل كانت المنحوتات تتسم بسمات محلية خالصة أم كان هناك تأثيرات كلاسيكية؟ للإجابة على هذا السؤال لابد من تقديم تحليل للملامح المميزة للمنحوتات المدروسة. فمن خلال الشواهد التي مثلت الأشخاص المتوفين بشكل نصفي التي تنوعت بين شواهد فردية وشواهد ثنائية كان لكل منها سماتها المميزة، أما فيما يتعلق بالشواهد الفردية فعددها كان أكبر من الشواهد الثنائية كما أنها تتميز بالجودة الفنية والعناية بتمثيل أدق التفاصيل والملامح الشخصية مما يكسبها قيمة فنية عالية، وتنوعت بين شواهد تمثل رجال وأخرى تمثل نساء. حيث تميزت النساء بأنهنّ يضعن عصبة على رأسهنّ فوقها غطاء ينسدل على الكتفين، تظهر خصال من الشعر المسرح تغطي الأذنين، كما أن الجبهة مغطاة بالعصبة، وشكل الوجه بيضوي، فتحة العينين واسعة محددة الجفنين، لها شكل لوزي والحدقة جاحظة وفي بعض الأحيان مثل البؤبؤ بلون رمادي، تنظر إلى الأمام نظرة تأملية، الأنف مستقيم ينفرج عند فتحة المنخرين، والفم محدد بخط مثلم والشفتان رقيقتان، حيث تشير ملامح الوجه إلى العمر كما تعكس مسحة من الحزن، أما لباسهم فأنهم يرتدون أثواباً تختلف أشكالها، فمنها مثبت

بمشبك على الكتف الأيسر وتنسدل ثنيات الثوب منه بشكل خطوط نصف دائرية على الصدر وشبه شاقولية تنسدل للأسفل، أما الشكل الآخر فإن ثنياته بشكل خطوط شبه مقوسة تنسدل من الكتف الأيسر. كما أنهنّ يتزينّ بالمجوهرات كالأقراط على شكل حبات اللؤلؤ أو بشكل أجراس، وعقود اللؤلؤ التي قد يصل عددها إلى ثلاث أطواق بالإضافة إلى إسوارة في المعصم الشكل(٢)، حيث تتفاوت كميتها وأحجامها بين امرأة وأخرى تبعاً للغنى والمكانة الاجتماعية. بالنسبة لوضعية اليدين فإنها تتشابه نوعاً ما، والأصابع ممثلة بعناية، فجميعها يمسك باليد اليسرى شيئاً ما، تتمثل في أدوات حياكة التي ترمز إلى حياتهم العائلية الشكل(١-٢)، أو لفافة ورق الشكل (٣- ٤)، أما وضعية اليد اليمنى فإن أغلبهنّ يضعونها على الصدغ ولكن منهنّ من يضعنها على الصدر.

كذلك شكلت المنحوتات النسائية شاهداً مهمّاً على وجود طقوس، وهنّ يعبّرن عن حزنهنّ من خلال حركة اليدين كما هو الحال بالنسبة للعديد من النساء اللواتي تسندن اليد اليمنى على صدغها وتعابير وجهها تظهر حزنها وحدادها .

بالمقارنة مع الشواهد التي تمثل النساء في تدمر فإننا نلاحظ بأنها تتشابه في بعض السمات، فكلاً منهم يضعن على رؤوسهنّ عصبة وفوقها غطاء ينسدل على الكتفين ولكن تظهر الفرق في العناية بتزين عصبة التدمريات بالمجوهرات، كما أنهنّ أيضاً مثلن وهنّ يمسكن بأيديهنّ اليسرى معزل وبكرة عزل، بالإضافة إلى أن بعضهم يرتدين أثواباً مثبتة بمشبك على الكتف الأيسر تنسدل منه ثنيات الثوب بشكل خطوط شبه مقوسة للأسفل.ولكنها تختلف عن شواهد النساء في جنوب سورية من حيث ملامح الوجوه التي تميزت بأن عيونها أوسع مما هي عليه في الطبيعة، وتسريحة الشعر التي كان الغالب عليها خصائل الشعر المجدولة، والبعض لهم عصبة رأس، وأخريات شعورهن مسرحة للخلف مع فرقة من النصف، يرتدون أثواب ثنياتها بشكل ٧ أو بشكل نصف دائري، الأيدي غير ممثلة غالباً وإن مثلت فهي مشوهة

عريضة بأصابع كبيرة وصغيرة والسواعد قصيرة ونحيلة، تتوضع على البطن، يتزينون بحلي مؤلفة من أطواق قد تصل إلى الثلاثة.[273]

أما الشواهد التي تمثل رجالاً، فإنهم يتصفون بأن شعرهم مصفف للخلف بخصلات منفصلة كمجموعات من القنوات أو بشكل حلزوني، الجبهة ضيقة، والعيون واسعة محددة الجفون والحدقة جاحظة تنظر للأمام في نظرة تأملية، يعلوها حاجبان، والأنف مستقيم ينفرج عند فتحة المنخرين، والفم أشير إليه بخط مثلم شبه مقوس للأسفل أحياناً، والأذنان مثلت بشكل واقعي، حيث تعبر ملامح الوجه عن عمر الشخص، والرقبة قريبة من النسب الطبيعية، أما بالنسبة للباس فإنهم يرتدون ثوباً ثنياته بشكل ٧ على الصدر، فوقها العباءة الرومانية يلتفون بها، ومنهم من يرتدي ثوباً ويضع رداءً على الكتف الأيسر الشكل (٦). أما وضعية اليدين فإن بعضهم مثل يمسك بلفافة ورق بيده اليسرى ويمسك بالعباءة في يده اليمنى الشكل(٥)، وبعضهم الأخر يمسك بمقبض سيف بيده اليمنى وبصحائف بيده اليسرى الشكل(٦)، ولكن في بعض الشواهد مثلت فقط اليد اليمنى تمسك بالعباءة الشكل(٧)، على العكس من شواهد أخرى لم تمثل الأيدي فيها الشكلين(٨-٩)، ومع ذلك تبقى الشواهد الأكثر تميزاً هي التي جسدت طائر النسر واقفاً وفارداً جناحيه فوق غصن في أعلى الشاهدة الشكل(٩). وبالمقارنة مع الشواهد التي تمثل الرجال في تدمر نلاحظ أنها قريبة الشبه وبأنهم يشتركون في بعض الخصائص كتسريحة الشعر، والواقعية في تمثيل ملامح الوجه، وفي اللباس، فكلاً منهم يرتدي ثوباً بشكل ٧ على الصدر فوقه العباءة الرومانية يلتفّ بها، بالإضافة إلى وضعية الأيدي، فغالباً اليد اليمنى تمسك بطرف العباءة واليسرى تحمل لفافة ورق أو قبضة سيف أو أواني طقوس وفقاً لمهنة الشخص الممثل .[274]أما في جنوب سورية، فهناك فروق تتمثل في ملامح الوجه فالعيون دائرية واسعة، وغالباً مثلوا ملتحين، وتسريحة الشعر التي تنوعت بين تسريحة الشعر للخلف على شكل قنوات متقاربة، وعلى شكل دوائر متقاربة

---

[273]SARTRE.A.F:2001,P205-206.
[274]Colledge.M.A.R:1976,p68-69.

ولكن أسلوب تمثيلها يختلف عن تسريحات شعر الرجال في شمال سورية، وهناك تشابه في شكل اللباس، فهم يرتدون غالباً ثوباً ثنياته على الصدر بشكل ٧ ويرتدون فوقها العباءة، ولكنّ أسلوب تمثيلها مختلف عن شكل العباءة في شمال سورية وتدمر، أما وضعية اليدان فأنها تترابط على الصدر غالباً.[٢٧٥]

إلا أنّ الشيء المشترك بين شواهد النساء والرجال، أن جميع الأشكال مثلت على ألواح مستطيلة نحتت ضمن محراب عميق مقوس بشكل نصف دائري من الأعلى، على العكس من الشواهد الثنائية التي كانت الأشكال فيها محاطة بإطار بارز. بالإضافة للإشارة إلى أن بعض الشواهد نقش عليها في الأسفل كتابة يونانية تشير إلى اسم المتوفى، والعبارة الشائعة على المنحوتات الجنائزية في شمال سورية "الأفضل الذي لم يرتكب أخطاءً وداعاً"، التي كانت معروفة في أنحاء كثيرة من العالم الإغريقي، من مصر إلى بحر إيجة. كما ساد شيوع استعمالها في سورية خلال العصر الروماني، ومن بين المناطق التي عم فيها استعمال تلك العبارة المنطقة الممتدة بين سلوقية الفرات"زوغما" وهيرابوليس، وقد جاءت التنقيبات التي جرت مؤخراً في زوغما لتظهر أن استعمال تلك العبارة شمل جميع الفئات الاجتماعية، فالمنحوتات النافرة التي عثر عليها في هذا الموقع قريبة الشبه في بعض جوانبها بمنحوتات تدمر، حيث عثر على شواهد تحمل العبارة نفسها التي كانت مقتصرة على أسرتين اثنتين، أحدهما أسرة الإله بل.[٢٧٦] أما في جنوب سورية فتذكر أني سارتر A.Sartre بأن وجود هذه العبارة كان نادراً على الشواهد، فقد لوحظ فقط على شاهدتين اكتشفتا في قرية تيما[٢٧٧] وقرية يادودة[٢٧٨] في حوران.[٢٧٩] ومقارنة بالكتابات المنقوشة على الشواهد في تدمر وفي جنوب سورية، يلاحظ أن الكتابات على الشواهد التدمرية كانت باللغة الآرامية المستخدمة بشكل

---

[275] SARTRE.A.F:2001,P205.

[276] Baptiste Yon. J;2003,A propos de L' Expression A^YIIXAIPE,**Syria**, 80, l'Institut francais du proche-Orient, Beyrouth,p151.

[٢٧٧] قرية في شمال شرق جبل العرب تبعد عن مدينة شهبا ١٣كم شرقاً.

[٢٧٨] قرية في هضبة حوران تقع في الأطراف الجنوبية الغربية من نقرة حوران وتبعد حوالي ٥كم جنوب شرق بلدة مزيريب وحوالي ٧كم شمال غرب مدينة درعا.

[279] SARTRE. A. F.;2001,p173.

أساسي أما اللغة الإغريقية نادرة وغالباً ما تكون إضافية، والكتابات تشير إلى اسم ونسب الميت وكلمة حبل التي تعني وأسفاه نقشت فوق إحدى أو كلتا الكتفين.[٢٨٠] أما في جنوب سورية فإن اللغة المستخدمة هي اللغة اليونانية التي نقشت إلى الأسفل من النحت النصفي أو بجانب الرأس والكتفين تشير إلى اسم الميت وعمره مع وجود نصوص من الشعر معروفة في الأدب اليوناني[٢٨١] كتبها شعراء محليين.[٢٨٢]

كما أن الأشياء التي يمسكونها الأشخاص بأيديهم لها دلالات رمزية تشير إلى المهن التي شغلوها في حياتهم، ويتضح ذلك بشكل جلي في لفافة الورق التي كان يحملها الغالبية، والتي تشير إلى مهنة التعليم والكتبة بالإضافة إلى أنها تدل على المكانة الاجتماعية وثقافة الشخص، بينما تذكر أنا سادورسكا A.Sadursca أن الأمر يتعلق بتكريم المتوفى بإعطائه مظهر المثقف اليوناني.[٢٨٣] أما أدوات الغزل والحياكة فإنها تشير إلى عمل المرأة في المنزل وهي تقوم بأعمال الحياكة، كما رأينا طائراً تمسكه امرأة قد يدل على مهنة الصيد؟ بالإضافة إلى تمثيل المحاربين كالرجل الذي يمسك بمقبض السيف وبصحائف في يده الأخر ممثل كقائد عسكري، وآخر نحت خنجر للدلالة على أنه محارب، بينما طائر النسر الذي مثل في أعلى بعض الشواهد فإنه يدل على روح الميت التي تصعد للسماء .

نلاحظ أن التأثيرات الرومانية تظهر في شكل ملابس الرجال الشائعة في منحوتات العالم الروماني كما يظهر في المنحوتة الجنائزية التي تمثل رجال مع نساء اللذين يرتدون عباءة مشابهة للعباءة التي يرتديها الرجال في منحوتات شمال سورية وتحتها قميص له شكل ٧ محفوظة في متحف فاتيكاني في روما.[٢٨٤]

---

[280] Colledge.M.A.R:1976,P68.

[٢٨١] ونذكربعض الأبيات التي نقشت على الشواهد: "برج براق ككوكب دري" هي من المدائح التي تميز المرقد،"لا تدفعوا لاهلهم ثمن اهتمامهم" نقشت على شاهدة شاب مقتول،"السمعة الطيبة لا تموت أبداً" يمدح بها المتوفي،" أن الذي يكون دائماً بينهم فلت الحياة الأبدية"، "وردة ناعمة لعظيم بصرى" لوصف المتوفي.

[282] SARTRE.A.F:2001,P200-203.

[٢٨٣] سادورسكا، أنا: ١٩٩٦، ص٢٣١.

[284] DUBY.J.L:1991,172.

بينما تميزت الشواهد الثنائية بأنها مثلت زوجين رجل وامرأة غالباً وفي بعض الأحيان أخوين، أما الأطفال فلم نجد لهم أي تمثيل في التماثيل النصفية وذلك على العكس من الشواهد التدمرية التي مثلت الأطفال بطول كامل أو مصغرات فوق أو خلف كتفي الوالدين أو على ذراع أمهم[٢٨٥]. كما نلاحظ تمثيل الأطفال في شواهد جنوب سورية مع أمهاتهم أو بشكل منفرد. أما فيما يتعلق بالملامح العامة التي ظهرت على الأشخاص الممثلين فأننا نلاحظ تنوع تسريحات شعر الرجال بين الشعر القصير الذي مثل بخصلات منفصلة كمجموعة من القنوات والكثيف مثل بشكل حلزوني، وتمثيل الأذان بنسبها الطبيعية، والعينان ظهرت بشكل دائري أو لوزي تنظر للأمام في نظرة تأملية، والأنف بشكل خط مستقيم ينفرج عند فتحة المنخرين، والفم بشكل خط مثلم رقيق، كما سعى النحات للإظهار تجاعيد الجبهة والوجنتين التي تشير إلى كبر السن، أما اللباس فأنهم يرتدون غالباً ثوباً ثنياته بشكل ٧ على الصدر فوقه العباءة الرومانية يلتفون بها ويدهم اليمنى مرفوعة على الصدر يمسكون بها طرف العباءة، أما اليد اليسرى فيمسكون بها غالباً لفافة ورق، ولكن نلاحظ في الشكل (١٣) أنّ الشاب يرتدي فقط ثوباً ثنياته بشكل حرف ٧، كما أن اليدان لا تظهر. أما النساء فمثل بعضهم وشعرهم مسرح للخلف وفي الأعلى على شكل كعكة دائرية تضعن غطاء ينسدل على الكتفين شبيهة بتسريحة نساء تدمريات من القرن الثاني ولكنها لم تكن واسعة الانتشار الشكل (١٠)،[٢٨٦] وبعضهم الآخر يضع عصبة على الرأس وفوقها غطاء ينسدل على الكتفين قريبة الشبه من غطاء النساء التدمريات مع وجود فارق في زينة العصبة باللآلئ والمجوهرات، أما البعض الآخر فأن شعرهم مسرح للخلف وتنسدل الجدائل على الكتفين ويضعون على رؤوسهم غطاء شبيهة بتسريحة غالبية نساء حوران ولكن ضفائرهم متدلية على مقدمة الصدر وليس على الكتفين كما في شمال سورية .[٢٨٧] أما شكل الوجوه فمنها مثلت بشكل دائرية ومنها بشكل بيضوي، العينان مثلت بشكل لوزي شبه

285 Colledge.M..A.R:1976,p68.
286 Colledge.M.A.R:1976,P71.
287 SARTRE.A.F;2001,P206.

دائري تنظر للأمام، والأنف يتناسب حجمه مع حجم الوجه فهو بشكل خط مستقيم ينفرج عند فتحة المنخرين، والفم بشكل خط مثلم شبه مقوس للأسفل والشفتان رقيقتان، بعض النساء تتزين بأقراط بأذنيها على شكل أجراس، وتضع أسواره في معصمها الشكل(١٠)، على العكس من نساء تدمر الذين تزينوا بالأقراط والأطواق والقلائد والأساور، والخواتم التي تعكس الغنى والترف.[٢٨٨] وفيما يتعلق باللباس فقد ارتدوا ثوباً يختلف شكله من امرآة لأخرى متعدد الثنيات ذو أكمام طويلة، لا يظهر مفاتن الجسد، وبعضهم كان ثوبهنّ مثبتاً بمشبك على الكتف الأيسر الشكل(١١)، وتنوعت وضعية الأيدي، فمنهنّ يدها اليسرى مرفوعة للصدر تمسك بها طرف الوشاح، ومنهنّ تمسك بطائر، ولكن نلاحظ أن في بعض الأحيان أن الأيدي لم تمثل الشكل (١٢) .

هذا فيما يتعلق بالأشخاص الممثلين أما أشكال الألواح التي نحتت عليها الأشخاص فقد تنوعت بين البسيط والفخم، فهي على شكل مستطيل أو مربع محاطة بإطار بارز الشكل (١٠-١١)، ومنها محاط بإطار شائع بالعمارة، يعلوه كرنيش مزخرف بنتوءات الشكل (١٢)، والآخر محاط بإطار يعلوه جبهة مثلثية يتوسطها طائر النسر واقفاً وفارداً جناحيه الشكل(١٣). فهي تختلف عن الشواهد التدمرية التي غلب عليها الشكل المستطيل ولكنّ بعضها كان منحنياً بشكل نصف دائري من الأعلى، ولم تكن محاطة بإطار، التي تشابهت مع شكل شواهد جنوب سورية.

كما تجدر الإشارة إلى أن بعض الشواهد حملت كتابات باللغة اليونانية إلى الأسفل من التماثيل النصفية تشير إلى أسماء الأشخاص، والعبارة الشائعة في شمال سورية.

أما شواهد النسور، فإنها تميزت بتمثيل النسر واقفاً فوق إكليل دائري أو على غصن وفارداً جناحيه، وتشابهت النسور من حيث وضعيتها وانتظام ريشها، وبروزه مع وجود استثناءات، حيث نلاحظ أن جسده مثل للأمام، ورأسه بشكل جانبي باستثناء الشكل (٢١) فإنه مثل رأسه، وجسده بأسلوب المواجهة، كما مثلت بعض النسور في

288 SADURSKA A, BOUNNI A:1994, Les sculptures funeraires de palmyre, Giorgio bretschneider editore, ROMA ,p187.

الوسط ومحاطة بواجهة معمارية، تتمثل بعمودين يعلوهما جبهة مثلثية في وسطها بتلة ورد الشكل (١٤)، أو بعمودين يعلوهما قوس نصف دائري، أما بقية النسور فإنها مثلث وسط محراب تفاوت عمقه باستثناء الشكل (١٧)، كما نلاحظ العناية بتمثيل الريش الذي كان ذو نهايات دائرية ومثلثية، بينما كانت نهاية الجناحين بشكل خطوط شاقولية متوازية أقرب إلى الواقع، باستثناء الشكل(١٩). بالإضافة إلى وجود كتابات يونانية في أسفل بعض الشواهد تشير إلى أسماء أشخاص، والعبارة الشائعة على كل الشواهد في منطقة شمال سورية، تدل على أنها كانت مكرسة للأشخاص المتوفين حيث ترمز النسور على شواهد القبور إلى أرواح الموتى التي تصعد إلى السماء في هيئة طيور، أو أن الروح تصعد برفقتها نسر يحميها أثناء رحلتها في العالم السفلي والسماء.[٢٨٩]

ونلاحظ بعد الدراسة والزيارة الميدانية للمتاحف، أنه لم تكتشف شواهد نحت عليها طائر النسر في كلّ من تدمر وحوران والمنطقة الساحلية، وبقيت الشواهد التي تجسد طائر النسر محصورة فقط في المنطقة الشمالية من سورية، ولكن تجدر الإشارة إلى أن طائر النسر قد مثل على بعض التوابيت، حيث نجده ممثل واقف وفارد جناحيه ورأسه بشكل جانبي نحو الجهة اليمنى على تابوت اكتشف في أوغاريت محفوظ في متحف طرطوس الشكل(٩٥)، كما أنه ممثل بنفس الوضعية يتوسط أحد جوانب القمة الهرمية لغطاء تابوت مكتشف في دمشق ومحفوظ في المتحف الوطني بدمشق الشكل(٩٦)،[٢٩٠] بالإضافة إلى ظهوره على ثلاثة توابيت مكتشفة في حمص حيث مثل على كل تابوت ثلاثة نسور، رؤوسها بشكل جانبي تقف على كرات وتحمل أطراف الحبلين النباتين بمناقيرها المعقوفة،[٢٩١]وفاردة جناحيها والصدر بارز والريش ذو نهايات دائرية تتشابه في وضعية الوقوف مع

---

[289]CIRLOT.J.E:1971, Adictionary of symbols, ISBN British library, London,p91-93.

[٢٩٠] كوخ،غونترام: التوابيت الرومانية في المتحف الوطني بدمشق، ت: جودة شحادة، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، م٣٨-٣٩، وزارة الثقافة- المديرية العامة للآثار والمتاحف،١٩٨٨-١٩٨٩، ص٢٨١.

[٢٩١] جغنون، ملاتيوس جبرائيل: حول النواويس الأربعة التي اكتشفت في مدينة حمص في الفترة مابين ١٧و٢١نيسان ٢٠٠٦، **دراسات العاصي**، م٤، وزارة الثقافة- المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ٢٠٠٩، ص٨٣-٨٤.

النسور الممثلة على الشواهد، مما يؤكد رمزيته الجنائزية حيث يسمى بطائر الأموات.

وهكذا نرى أن المنحوتات النافرة النصفية للموتى في المنطقة الشمالية قد استعملت هناك أيضاً كما في تدمر وجنوب سورية كألواح لإغلاق القبور، إذ أن المجموعات تختلف بشكل واضح في نوع الحجر،[٢٩٢] وبشكل خاص في العبارة المنقوشة التي تعد السمة التي تميز الشواهد في كل منطقة، فعلى الرغم من تشابه اللغة في منحوتات جنوب سورية وشمال سورية، واختلافها في المنحوتات التدمرية، فإنه يلاحظ أن الشواهد في شمال سورية قريبة الشبه في بعض الملامح التي أشرنا إليها إلى الشواهد التدمرية، التي تدل على خصائص فنية، ومفهوم جمالي محلي، تبرز هذه الخصائص بأن الفن احترم النسب الإنسانية، وجاء الأسلوب متأثراً بالفن التدمري.[٢٩٣]

بينما تنوعت الجودة الفنية في التماثيل، وذلك تبعاً لنوعية الحجر المستخدم في صنع التماثيل الذي تنوع بين الحجر البازلتي و الرملي و الرخامي، بالإضافة للمكانة التي يشغلها الشخص الممثل حيث انعكس ذلك بالعناية بالملامح الجسدية وتفاصيل الثوب وشكله، وتسريحة الشعر، كما تجلى ذلك بشكل الكرسي الجالس عليه وفي غنى الزخارف المحيطة بالنسبة للتماثيل الجالسة، وهذا يقودنا إلى وجود تفاوت في المكانة الاجتماعية التي ترتبط بشكل مباشر بالناحية الاقتصادية التي يتمتع بها الشخص.

كما يبدو على عدد من التماثيل التناظر أي محاولة تنصيف التمثال بحيث يبدو بأن جزأيه متشابهان في التفاصيل، كما يلاحظ مرونة وحيوية أكثر في شكل المنحوتات من خلال الابتعاد عن الجمود في وضعية الجسد، وكذلك نلاحظ الاهتمام بالتفاصيل وتمثيلها بشكل واقعي، والاهتمام بمقدمة التمثال على حساب الجوانب والخلفية .

---

[٢٩٢] بهنسي، عفيف: ١٩٨٥، ص١٩٤.
[٢٩٣] دحدوح، عبد العزيز فاروق: ١٩٩٧، ص٢٣.

لقد تنوعت أشكال التماثيل فمنها ما يمثل النساء ومنها يمثل الرجال سواء كانت جالسة أو واقفة، فقد حملت كلاً منها خصائص وسمات مميزة. فمن خلال المظهر العام نلاحظ اختلافاً واضحاً بين التماثيل من حيث عناية النحات بتمثيل الملامح الجسدية، وثنيات الملابس والعناصر الزخرفية بحرفية عالية، قلّ نظيرها، ممّا يدفعنا إلى التساؤل عن سبب ظهور هذه الفوارق بين تمثال وآخر؟ ربما يعود ذلك إلى مكانة الشخص الاجتماعية، أو إلى الغنى المادي الذي انعكس على التمثال الذي أقيم له. بالإضافة إلى وجود تباين بطبيعة الحجر المستخدم في النحت، فالبازلت له خاصية صعبة بينما نرى الحجر الكلسي أكثر سهولة في التعامل، وهذا الاختلاف كان له أكبر الأثر في مدى التقانة، ومستوى الدقة الفنية في النحت الذي يظهر جلياً في معالجة الثنيات التي جاءت قاسية في التماثيل البازلتية، بينما نراها لينة انسيابية في تماثيل الحجر الكلسي والرملي.

إن تلك الفروق تظهر بشكل واضح في تماثيل النساء الجالسة التي تنوعت بين البسيطة والفخمة، ويتضح ذلك بشكل جلي في تمثال مارتانا الذي يتميز عن جميع منحوتات المنطقة الشمالية بجودته الفنية الفائقة، وذلك من خلال العناية بتصفيفه الشعر للأعلى الذي نرى مثيله في التماثيل اليونانية، وفي القبعة التي تضعها على رأسها، وفي العناية بتمثيل تفاصيل الوجه الذي يدل على مدى اهتمام النحات المنبجي بالتعبير الباطني، وترجمة الحالات النفسية، كما برع النحات في تحقيق التناظر في جانبي الوجه، وإبراز العينين اللتين تعلوهما حاجبان بارزان، بالإضافة إلى إظهار ثنيات الثوب بخطوط واقعية، أمّا الصندل الذي تلبسه في قدميها، فإنه يشبه الذي تلبسه عشتار التدمرية وأفرديت، كما أنها تتزين بحلي متمثلة بالعقد وإسوارة مجدولة في كل يد، وخاتماً في خنصرها الأيسر ليعبر النحات بذلك عن بساطة فنه، بالإضافة إلى شكل الكرسي المزخرف بعناية، والمحراب الذي تعلو صدفة شاعت في العمارة السورية في العصر الروماني والبيزنطي، وقبل ذلك في العصر الهلنستي، حيث أنها تعلو محراب الطورة في دورا أروبوس، كما نرى على واجهة المحراب من الأعلى ضفيرة من أوراق النباتات الشائعة في الفن الكلاسيكي،

وفي الأسفل كتابة يونانية تشير إلى اسمها والعبارة الشائعة على منحوتات المنطقة. ولكن يبقى السؤال : هل اسم مارتانا من الأسماء المعروفة في المنطقة؟ يذكر شوقي شعث أنه ذكر في الكتابات اليونانية واللاتينية في سورية بكثرة؟.[٢٩٤]

أما التماثيل الأخرى فهي بسيطة، وتعبر عن الفن المحلي كتمثال الامرأة في الشكل (٢٣) فإن ملامحها أكثر بساطة، تجلس على كرسي له مسند وقاعدة غير مزخرفة، تضع على رأسها عصبة مزخرفة بكرات دائرية، فوقها غطاء ينسدل على الكتفين، وترتدي عباءة مثبتة بمشبك على الكتف الأيسر، وتحتها ثوب يصل إلى أسفل القدمين، فهي تتشابه مع الشكل(٢٤) في شكل الكرسي، وفي وضعية القدمين حيث تتقدم اليمنى على اليسرى على العكس من سابقتيها، كذلك في أنها ترتدي عباءة وتحتها ثوب، ولكن شكل العباءة مختلف، كما أنهم لا يلبسون في قدمهم كسابقتيهما.

كما أنها قريبة الشبه من تمثال امرأة محفوظ في متحف طرطوس جالسة على كرسي له قاعدة، وتضع على رأسها عصبة فوقها غطاء ينسدل على الكتفين، ولكن رأسها يستدير نحو اليسار قليلاً تنظر نظرة تأملية، وترتدي ثوباً مثبتاً بشبك على الكتف الأيسر، ولكن ثنياته تختلف عن ثنيات المرأة المنبجية، وترتدي تحته ثوباً ثنياته متشابهة، أما وضعية اليدين فكلاهما تضعان يديهما اليمنى على صدغها الشكل (٩٧)، أما وضعية اليد اليسرى فتتشابه مع وضع يد الامرأة في الشكل(٢٤). كما أنها قريبة الشبه من تمثال امرأة من الحجر الرملي محفوظ في متحف دمشق، حيث أنهما تتشابهان في شكل الوشاح على الرأس، وفي العينين اللوزيتين وشكل الأنف والفم، وفي وضعية اليد اليمنى على الصدغ، وفي اللباس المتمثل بالعباءة المثبتة بمشبك على الكتف الأيسر، وفي شكل الثوب تحتها، وفي وضعية القدمين، ولكن تخلف عنها في أن حجمها أصغر من النسب الطبيعية، وفي أنها تتزين بأقراط في أذنيها الشكل(٩٨).

---

[٢٩٤] شعث، شوقي: ١٩٨٨-١٩٨٩، ص٥٥-٥٦.

أمّا فيما يخص تماثيل النساء الواقفة فإنها قليلة، وصلنا منها ثلاثة نماذج، نلاحظ أن كلاً منهما يرتدي العباءة، وتحتها الثوب مع وجود بعض الفوارق تتمثل في تفاصيل ثنيات العباءة، لربما يعود ذلك لطبيعة الحجر، حيث يتشابه كلاً من الشكلين (٢٥-٢٦) في ملامح الوجه ووضعية الوقوف وشكل العباءة، ولكن الامرأة في الشكل (٢٥) تقف ورأسها يتجه نحو اليسار كما أن قدمها اليسرى تتقدم على اليمنى، أما الامرأة في الشكل (٢٦) فإن قدميها على نفس المستوى، فهي تتشابه مع الامرأة في الشكل (٢٧) في وضعية الوقوف، ولكن يظهر الاختلاف في وضعية اليدين، ممسكة بكفة يدها اليمنى المثنية للأعلى لفافة ورق، بينما يدها اليسرى ممدودة على طولها تحت العباءة ممسكة بالثوب، التي تتشابه مع امرأة واقفة محفوظة في متحف طرطوس، التي ترتدي أيضاً عباءة تصل إلى أسفل الركبتين، ولكن ثنياتها بشكل خطوط مقوسة تنسدل للأسفل، أما ثنيات الثوب فإنها متشابهة، كما أن وضعية اليدين متشابهة فكلاهما يدهما اليمنى تغطيها العباءة ومرفوعة على الصدر، كما أن اليد اليسرى تغطيها العباءة، وتنسدل للأسفل. ولكن يظهر الاختلاف فيما تمسكه كلاُ منهما في يديها، وفي وضعية الوقوف فنلاحظ أن قدمها اليسرى منحنية قليلاً على عكس سابقتها التي تحني قدمها اليمنى الشكل(٩٩).

أما فيما يخص تماثيل الرجال الواقفة فإنها قليلة، لا يوجد سوى نموذج واحد يتميز بالواقعية التي تتضح في تسريحة الشعر للخلف بشكل قنوات، وفي العينين اللوزيتين، والأنف والفم ذو النسب الطبيعية الشكل(٢٨)، يرتدي عباءة يلتف بها قريبة الشبه من تمثال رجل واقف محفوظ في متحف السويداء، يرتدي أيضاً عباءة فضفاضة يمسكها بيده اليسرى المثنية بزاوية قائمة طرف العباءة، ويده اليمنى ذات قبضة مقطوعة منسدلة تحمل بقية العباءة، حيث يشير أبو عساف إلى أن الطراز كان شائعاً في حوران وفضله السكان في العصر القيصري الروماني، غير أنه يعود بجذوره إلى المنحوتات اليونانية من القرن الرابع ق.م، وأن هذا النوع من التماثيل

أعد لتكريم العظماء أو لجنائزهم، أي أنها تكريمية أو جنائزية .[٢٩٥] كما أنه قريب الشبه من تمثال آخر واقف بدون رأس محفوظ في متحف طرطوس، يرتدي أيضاً عباءة فضفاضة ثنياتها متشابهة تماماً، ويده اليمنى المغطى بالعباءة مرفوعة على الصدر تظهر قبضة اليد ممسكتاً بطرف العباءة، أما اليد اليسرى فمنسدلة للأسفل تحمل بقية العباءة، ولكن نلاحظ في هذا التمثال أنه يلبس نعلاً في قدميه الشكل(١٠٠)، كما أنه يتشابه في شكل العباءة وفي وضعية اليدين مع تمثال واقف بجانب زوجته محفوظ في متحف كابيتوليني في روما الشكل (١٠١).[٢٩٦]

أما بالنسبة لتماثيل الرجال الجالسة فإننا نلاحظ من خلال المظهر العام لتمثال برنابوس ولباسه الذي يلبسه، واللفافة التي يمسكها في يده الشكل(٢٩)، أن التمثال كان لرجل ذي مكانة في مجتمعه وعندما توفي أقيم له هذا التمثال للذكرى،[٢٩٧] حيث يتشابه في شكل العباءة ووضعية اليدين وشكل الكرسي الجالس عليه مع تمثال من الحجر البازلتي جالس على كرسي قوائمه بشكل أرجل أسد محفوظ في المتحف الوطني بدمشق الشكل(١٠٢). كما أن شكل قوائم الكرسي الجالس عليه برنابوس لم يقتصر ظهوره في المنحوتات وإنما ظهر هذا الشكل أيضاً في فن الفسيفساء كما في لوحة تمجيد عطايا الأرض المحفوظة في متحف السويداء التي ظهرت في وسطها طاولة أرجلها على شكل قوائم أسد الشكل (١٠٣).

كما أن بقية التماثيل الجالسة على الرغم من أن رأسها مفقود، فإنها تشترك في عدة سمات تتمثل في وضعية الجلوس على كرسي بسيط له قاعدة، وفي لباس عباءة يلتفون بها، وفي بعض التماثيل ظهر ثنيات ثوب تحت العباءة بشكل ٧، بالإضافة إلى وضعية اليدين حيث ترتفع اليد اليمنى المغطاة بالعباءة إلى الصدر ليمسك بقبضة اليد طرف العباءة، أما اليد اليسرى ممتدة على الركبة مغطاة ببقية العباءة تظهر قبضة اليد ممسكة بلفافة ورق، ولا بد من الإشارة إلى أن قبضة اليد اليسرى مثلت في بعض النماذج للأعلى الشكل(٣٠-٣١)، وفي بعضها الآخر للأسفل الشكل

[٢٩٥] أبو عساف، علي: ١٩٩٧، ص١٣٤.

[296] DUBY.J.L:1991,172.

[٢٩٧] شعث، شوقي: ١٩٨٨-١٩٨٩، ص٥٦.

(٢٩-٣٢). كما أن وضعية القدمين كانت على نفس المستوى في بعض النماذج الشكل(٣١-٣٢)، بينما تتقدم الرجل اليمنى على اليسرى في النماذج الأخرى الشكل(٢٩-٣٠). وبالمقارنة مع نماذج أخرى نلاحظ أن التماثيل في الأشكال السابقة تتشابه في وضعية الجلوس وشكل الكرسي وفي اللباس ووضعية اليدين مع تمثال جالس من الحجر الرملي محفوظ في المتحف الوطني بدمشق، حيث يرتدي عباءة يلتف بها، ويده اليمنى مغطى بالعباءة، ترفع إلى الصدر تظهر قبضة اليد ممسكة بطرف العباءة، أما اليد اليسرى فتمتد على الركبة مغطاة بالعباءة تظهر قبضة اليد للأسفل ممسكة بلفافة ورق، أما القدمان فتتقدم الرجل اليمنى قليلاً عن اليسرى، ولكن لابد من الإشارة إلى أن حجمه أصغر من النسب الطبيعية الشكل(١٠٤).

كما تجدر الإشارة إلى نصب له شكل جملوني من الأعلى، نحت على كلا جوانبه ضمن محراب نصف دائري من الأعلى، رجل واقف بشكل نافر يتشابه في شكل اللباس وفي وضعية اليدين مع تماثيل الرجال السالفة الذكر، والأشياء الممسكة بها، كما نحت على الجانب الآخر امرأة جالسة تتشابه مع تماثيل النساء في الوشاح الذي تضعه على رأسها وفي ملامح الوجه، ولكنها تختلف عنها في شكل الثوب ذو الأكمام الطويلة المثبت على الكتف الأيسر بمشبك ولكن ثنياته متعددة على شكل خطوط أفقية متتالية وشاقولية شبه مائلة وشبه مقوسة ترتدي تحتها ثوباً، ثنياته بشكل خطوط شاقولية متقاربة. كما تختلف وضعية اليدين فاليد اليمنى ترتفع مغطى بالعباءة ممسكتاً بطرف الوشاح أما اليد اليسرى تنسدل على الركبة تمسك بمغزلين. ولكن نلاحظ في كلا الشكلين أنهما أصغر من الحجم الطبيعي.

يلاحظ أن بعض التماثيل تميزت بسمات فنية محلية خالصة، يمكن تميزها بسهولة عن تماثيل المناطق الأخرى كتماثيل النساء الجالسة والنصب الذي لم نرى شبيهاً له في منطقة أخرى، بينما يلاحظ بأن بقية التماثيل قد تأثرت بمنحوتات العالم الروماني ويتجلى ذلك بشكل خاص في لباس الرجال، وظهور بعض التأثيرات الكلاسيكية في تمثال مارتانا المتمثلة بتسريحة الشعر، وشكل الصدفة التي تعلو المحراب وفي

ضفيرة الأوراق النباتية على واجهة المحراب، وأيضاً في تمثال الرجل الواقف، ولكن على الرغم من ظهور هذه التأثيرات فإنها تميزت بسمات تتعلق بأسلوب وتقنية النحت اللتين تميزان المنحوتات الجنائزية في المنطقة الشمالية.

أما النحت النافر، فقد تميز بالعديد من السمات التي تتشابه مع التماثيل من حيث الشكل والوضعية وأحياناً اللباس ويظهر ذلك بشكل جلي في قاطورة حيث يلاحظ أن المنحوتات نادرة وذات أهمية خاصة لا نجد مثيلاً لها في منطقة أخرى، مرتبة بصفوف تقليدية جسدت رجالا ونساء ضمن محراب شكله من الأعلى بشكل قوس نصف دائري أو بشكل مربع، كما يلاحظ تمثيل طائر النسر بوضعية الوقوف بشكل نافر، حيث تميزت المنحوتات بتنوع الوضعية التي مثل بها الأشخاص بين وضعية الاستلقاء النادرة على سرير بسيط، وضعية الجلوس الأكثر شيوعاً القريبة الشبه من وضعية التماثيل المجسمة، فمن حيث الشكل تتشابه في بعض الملامح مع المنحوتات التدمرية التي تتمثل بغطاء الرأس عند النساء وفي شكل لباس الرجال ووضعية تمثيلهم وبشكل خاص الرجل المستلقي على السرير، ولكن على الرغم من ذلك فإنها نفذت بأسلوب بسيط يفتقر للتفاصيل الغنية لغطاء الرأس، والحلي التي تميزت بها المنحوتات التدمرية، كما تفتقر للتأثير الإغريقي والروماني، ويغلب عليها الطابع المحلي الذي يتجلى في شكل الكوات التي نحت ضمنها الأشخاص وفي الملامح الجسدية وأسلوب النحت. كما أن هذه المنحوتات مؤرخة في سنة ٣٢٤ ميلادي، فهي أقدم من تلك الموجودة في فريكيا، ويبدو أن الأشخاص الموتى الممثلين في هذه الكوات قد دفنوا في قبور بسيطة أسفل الوادي .[٢٩٨]

إن تنوع أنواع المدافن من حيث كثرة المنحوتات والعناصر المعمارية الأخرى، تشير إلى الفوارق الطبقية بين مالكي المدافن التي دلت مدافنهم على قدراتهم المادية من خلال العناصر المعمارية التي استخدموها، والمنحوتات التي عثر عليها ضمن تلك المدافن التي تتميز من جهة في أنها يمكن أن تعيد إحياء العائلة التي تمتلك

[298] BUTLER.H.C:1920,p249-250.

المدفن على الأقل فيما يخص الخطوط العريضة لتاريخها، وتاريخ أعضائها. ومن جهة أخرى في التعرف على طقوس ومعقدات سكان المنطقة، والآلهة المعبودة التي جسدت في مدافنهم.

كما ينفرد النحت النافر في المدافن في شمال سورية بتنوع المواضيع المجسدة التي لا نجدها في منطقة أخرى من سورية، مما يجعل لها خصوصية في المنطقة، على عكس المواضيع المجسدة في تدمر التي تمثلت أغلبها رجل وزوجته مع أبنائه والخدم .

حيث يتميز مدفن عبد ربسس في فريكيا بمنحوتاته التي تمثل عائلته المنقوشة أسمائهم فوق رؤوسهم، كما إن تمثل العائلة مجتمعة تدل على وجود طقس معين من خلال تمثيل عدد من الحيوانات على الطاولة أمام السرير كالأسماك والطيور والكلب، التي تشير إلى دلالات رمزية، فالسمكة ترمز إلى العالم الروحي بعيداً عن المظاهر، والطيور ترمز للروح الإنسانية التي تطير بعيداً عن الجسد بعد الموت، والكلب رمز للإخلاص ورفيق الموتى.[٢٩٩] بالإضافة إلى أدوات المأدبة، حيث نجد أن أفراد العائلة منهم من يحمل أوانٍ، ومنهم من يحمل أبريق، وعلى كلا جانبيهم خادم وخادمة واقفين يحملان ستارة ظهرت في المدافن التدمرية لتميز الأموات عن الأحياء،[٣٠٠]كما مثلت الأفعى وقرن الماعز، وهي رموز الإله اغاتوس دايمون ربما أنه الإله الذي كان يعبد في المنطقة.

كما تتميز الأشكال المنحوتة بالواقعية، ولكن يستثنى الإفريز الذي يمثل مجموعة من الأشخاص بشكل أصغر من النسب الطبيعية، يقومون بالعبادة وتقديم الأضاحي. ويتضح ذلك من خلال وجود مذبح في بداية الإفريز ورجل جالس في الجهة المقابلة.

---

[299]Cirlot. J.E:1971, p26-28,84,106-107.
[300]Colledge.Malcolm.A.R.1976, p78.

كما تتميز النساء بأنها تتزين بالمجوهرات التي تتمثل بالأقراط والأطواق على شكل حبيبات اللؤلؤ، مما يشير للغنى والترف، ويظهر ذلك أيضاً في العناية بزخرفة الأريكة التي تضفي عليها الفخامة. أما من ناحية اللباس فهم يرتدون ملابس محلية، فالرجال يرتدون عباءة وتحتها ثوباً يصل إلى أسفل الركبتين والنساء يرتدون ثوباً فضفاضاً مثبتاً بمشبك على الكتف الأيسر .

ومن خلال المقارنة نلاحظ أن الرجل الذي يستلقي قريباً من رأس زوجته قد وضع ذراعه فوق كتفها، فهما يستلقيان على أحد المجالس المشابهة لما هو موجود في مدفن داحس، حيث يوجد دلفين في المقدمة وقدمين ملتفتين، الزوجة تظهر جالسة أمام الزوج، كما نشاهد الرجل والمرأة ممثلين في العديد من المجموعات الرومانية،[٣٠١] كما تظهر في المدافن التدمرية أمثلة مشابهة، ولكنها لا تصل إلى درجة التطابق، حيث نلاحظ منذ بداية القرن الثاني الميلادي أن المشهد المأدبي أصبح موضوعاً شائعاً للناحتين التدمريين، حيث نرى في الواجهة الأمامية مستطيلة الشكل مؤسس المدفن يتكئ على كوعه الأيسر مستلقياً على وسادة يحمل بيده اليسرى كوباً ويده اليمنى مرفوعة على ركبته المرفوعة، وأحياناً يحمل غصن غار أو إكليل، رجله اليسرى تنطوي وتختفي تحت رجله اليمنى، والزي البارثي هو المفضل لديه ونادراً ما يلبس العباءة الإغريقية، إلى يساره تظهر زوجته بحجم أصغر جالسة على كرسي ذو ظهر أو على نفس الوسادة مثل زوجها وأحياناً هي في المقدمة، وأولاده يقفون في المقدمة ولكن بحجم أصغر من الحجم الطبيعي، وكان من العادة نقش الاسم قرب رأس كل شخص، كما بدأ منذ سنة ١٠٠ميلادي بملء الفراغ، وإلى الأسفل من المشهد بين أرجل الأريكة بصفين إلى ستة صفوف من النحت النصفي لأعضاء العائلة، لاحقاً في القرن الثالث الميلادي بدأت بالظهور أشكال أشخاص كاملة الطول، ولكن التماثيل النصفية بقيت الأكثر شعبية. ويظهر ذلك كما في مدفن الإله بل المورخ في سنة ١٠٣ميلادي.[٣٠٢]وبذلك نلاحظ وجود

[301]Butler,H:1989-1900,p287.
[302]Colledge.M.A.R:1976,p73-74.

تشابه بين المشهد المأدبي في تدمر وفي فريكيا من ناحية الموضوع، ولكن مع وجود فوارق تظهر في مدفن فريكيا تتمثل في الأواني التي يحملها الأشخاص الممثلين، وفي شكل الأريكة، وفي تمثيل عدد من الحيوانات مثل الكلب والطيور والسمكة، بالإضافة إلى أن الطاولة الموجودة عادةً أمام الأريكة الشائعة في التصويرات الإغريقية والرومانية، ولكنها نادراً ما تظهر في المدافن التدمرية،[٣٠٣] كما أن شكل الإفريز لا نجد مثيل له في المدافن التدمرية، بالإضافة إلى أن تمثيل الأزواج الواقفين الذي لا نظير له، بينما أشكال الميداليات التي يتوسطها نحت نصفي فهي شائعة في المدافن التدمرية .

أما مدفن الحلاق في فريكيا، فإنه يتميز بوجود منحوتات على القوس نصف الدائري الذي يشكل الواجهة الخارجية للمدفن، والذي لم نشاهد في مدافن أخرى حيث تظهر التأثيرات الرومانية في صورة ربة النصر المجنحة التي تحمل أكليل دائري الشكل، وأن أفضل وأبرز مثال شبيهه ممثلة على قاعدة مشهد مؤدبي في تدمر مؤرخ في سنة ٢٠٠ ميلادي، مؤلف من امرأتين النصر المجنحة تأخذ نفس الوضعية ممسكتين بإكليلين دائرين ولكنهما أكبر حجماً وفي وسطهما ممثل تمثالين نصفيين، كما تتشابهان مع امرأة النصر في فريكيا بشكل الثوب.[٣٠٤] كما نجدها في مثال آخر على الصور الجدارية التي تم العثور عليها في مدفن الأخوان الثلاثة التي أنجز قسم منها ضمن القرن الثاني الميلادي والقسم الآخر في القرن الثالث الميلادي تتمثل بصور النسوة المجنحات الواقفات على كرات أرضية، يحملن ما يشبه الدوائر في داخلها صور الموتى والتي لها مشابهات وجدت في فسيفساء سانتا براسيد في روما .[٣٠٥]

وفي جنوب سورية نلاحظ تمثيل لربة النصر المجنحة على تابوت من الحجر البازلتي وجد في بلدة الزاوية بالقرب من السويداء في سنة ١٩٢٥، حيث زخرفت الواجهة الأمامية بربتي نصر مجنحتين تحمل سعف نخيل في يدها الأولى، بينما

[303] Colledge.M.A.R:1976,p77 .
[304] Colledge.M.A.R:1976,P76.
[٣٠٥] كريلنغ، كارل: الصور الفوتوغرافية الملونة للوحات الجدارية في مدفن الأخوان الثلاثة بتدمر، ت: عدنان البني، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، م١١-١٢، وزارة الثقافة – المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ١٩٦١-١٩٦٢، ص١٣٤.

تحمل في اليد الأخرى دائرة ضمنها صورة المتوفى. وبذلك نلاحظ أنها تتشابه مع ربة النصر في فريكيا في الشكل والوضعية ولكنها تختلف في كونها تمسك سعف نخيل كما تتضمن الدائرة تمثيلاً للمتوفى.

ويتضح أن تمثيل ربات النصر المجنحة إلى جانب دائرة التي تتضمن شخصية المتوفى بداخلها مقتبسة من روما، ولكن ما هو السبب الذي دفع بالفنان إلى اقتباس صور ربات النصر المجنحة تمسك بدائرة؟ يذكر غونترام كوخ G.Cokh بأنه موضوع هندسي للتزيين .[٣٠٦]

بالإضافة لرأس غورغون الذي كان الغاية منه إبعاد الأرواح الشريرة وعيون الحسد لقدرتها على تحويل كل من ينظر إليها إلى حجر. حيث ظهر العديد من النماذج من خلال عدة أمثلة كما في تدمر فقد مثل رأس غورغون منحوت على لوحة تعود إلى القرن الأول في الواجهة الخارجية لجدران برج حيرانHairan.[٣٠٧]ولكنه يختلف قليلاً من ناحية الشكل كونه أكثر رقة. بالإضافة إلى ظهوره على أربعة من التوابيت المكتشفة في مدينة حمص والمحفوظة في متحف حمص، شعرهن على شكل خصل متطايرة، ووجوهن دائرية، وعيونهن واسعة وأنف وفم كبيرين،[٣٠٨] فهن يتشابهن مع شكل رأس الغرغون في فريكيا في شكل الوجه والعيون والأنف والفم، ولكن يظهر الاختلاف في شكل الشعر.

أما في الداخل، فالمدفن غني بمنحوتاته التي تمثل عدد من الآلهة أثينا وهيرميس وديونيسوس وشكل نصفي للإله الشمس والآلهة سيلين آلهة القمر تحمل كلاً منها رموزها التي تعبر عنها، ولكن السؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا: ما هو السبب الذي دفع المؤسس إلى تمثيل هذه الإلهة في هذا المدفن، ولاسيما أننا اعتدنا على وجودها في المعابد؟

[٣٠٦] غونترام، كوخ: ١٩٨٨-١٩٨٩، ص ٢٨٥.

[307]Colledge.M.A.R:1976,p82.

[٣٠٨] جغنون، ملاتيوس جبرائيل:٢٠٠٩، ص٨٣-٨٦.

تؤكد البروفيسورة أني سارتر A.Sartre إلى أنها كانت الإلهة المعبودة في المنطقة في ذلك العصر ولذلك عمل المؤسس على تمثيلها للحماية،[٣٠٩] ولكن الفكرة الأخرى المطروحة هي أن تمثيل الآلهة قد خرجت عن المعنى الديني الخاص بها، واحتفظت بالمنحى الفني كما هو الحال في عبادة إله الخمر ديونيسوس الذي كان يمثل على سقوف القبور والمعابد في تدمر. [٣١٠]

بالإضافة إلى تمثيل كاهن يجلس على كرسي فخم على مستوى أعلى من بقية المنحوتات، شبيه بالكاهن الجالس على كرسي أيضاً في مدفن المغارة في وضعية الجلوس وشكل اللباس، وشكل القبعة المخروطية التي يضعها على رأسه، ولكن يلاحظ أن الكاهن في المغارة نحت ضمن محراب يتقدمه عامودان دائريان يعلوهما قوس نصف دائري نقش أسمه عليه الشكل(١٠٥).

نلاحظ أن الكاهن يتميز عن الآلهة أو الأشخاص الآخرين بغطاء الرأس الذي على شكل قبعة عالية ومخروطية، يتشابه في ذلك مع غطاء رأس الكهنة في دورا أوروبوس وأيضاً مع الكاهن الذي يضع على رأسه قبعة مخروطية منحوت على شاهدة من البازلت مكتشف في قرية مسحرة[٣١١] بالقنيطرة ومحفوظ بالمتحف الوطني بدمشق، ولكن يختلف غطاء رأس الكهنة التدمرين الذين يضعون غطاء رأس أسطواني الشكل ومسطح وعالٍ.[٣١٢]

أما صاحب المدفن فإنه يستلقي على غطاء الناووس المزخرف بأشرطة من الورود والزخارف الهندسية، وعلى واجهة الناووس في الأسفل مجموعة من الأشخاص الواقفون بحجم أصغر من الحجم الطبيعي ينتحبون على المتوفى، بالإضافة إلى ثلاث أشخاص واقفين أيضاً، وبحجم أصغر من الحجم الطبيعي نحتوا وهم يعزفون على الآلات الموسيقية. فقد كانت التقاليد الرومانية القديمة تقضي بأن يكون موكب

---

[٣٠٩] مقابلة مع البروفيسورة أني سارتر فوريا.

[310] Teixidor.J:1977, The pagan god popular religion in the Greco roman Near east, Princeton university press,p144-155.

[٣١١] تقع على بعد ٩كم إلى الجنوب الشرقي من ناحية خان أرنبة في محافظة القنيطرة.

[312] Downey. S:1977, P281.

جنازة المتوفى مهيباً تتخلله أناشيد وصرخات الندب،[٣١٣] لذلك كان للآلات الموسيقية دورها في اعتقادات القدماء، حيث كانت الطبلة تستخدم في تحرير المرء من الأفكار السيئة والمشاعر الضارة، لهذا كانت تعتبر بمثابة آلة الطقوس الجنائزية، كما كانت رمز ربات الموت "سيرين" اللواتي كن يجذبن الأحياء إلى نهايتهم المحتومة.[٣١٤]

ومقارنة بالتوابيت الحجرية في تدمر، نلاحظ تشابه في شكل الرجل المتكئ، وفي شكل القاعدة الدائرية التي تمثل الأريكة الجنائزية وأرجلها الملتفة في الزوايا في الواجهة الأمامية، ولكن يظهر الاختلاف في الأشكال التي تملأ الفراغ بين أرجل الأريكة بتكرار الأفكار المستخدمة في المشهد المؤدبي بزخرفتها غالباً بصفّ أو ثلاثة صفوف من التماثيل النصفية محاطة بإطار أو بإكليل دائري، ولكن منذ القرن الثاني عمل الفنانون على نقل الكتلة الواقفة مع المشهد المؤدبي إلى قمة التابوت الحجري كما تظهر في مدفن مالكو .[٣١٥]

أما في جنوب سورية، فنلاحظ أن التوابيت تختلف في موضوعاتها التي تأثرت بروما كما في التابوت البازلتي المحفوظ في المتحف الوطني بدمشق الذي نحت عليه ثلاثة مجموعات متحاربة نحتاً مسطحاً بسيطاً. ولكن مقارنة بالتوابيت المصنعة من الرخام في أثينا في القرن الثاني نلاحظ أن موضوعها مشابه لما رأيناه في مدفن الحلاق في فريكيا وفي مدافن تدمر التي تحتوي على غطاء بشكل أريكة اضطجع عليها رجل وزوجته وجدت على تابوت من الرخام عثر عليه في بلدة الرستن، ولكنه صمم ونحت في أثينا .[٣١٦]

أما مدفن شاش حمدان فتشكل منحوتاته كتلة واحدة لا تتجزأ، فقد ذكرنا سابقاً أن المدفن منحوت ضمن جرف صخري يطل على الفرات، حيث تمّ الاستفادة من موقع الجرف ووجود طبقة صخرية كلسية لينة، مكنت أصحاب المدفن من التحكم بطريقة

[٣١٣] الماجدي، خزعل: المعتقدات الرومانية، دار الشرق للنشر، ط١، عمان ،٢٠٠٦، ص١٩١.

[٣١٤] زهدي، بشير: الآلات الموسيقية القديمة ومشاهد الموسيقين على آثارنا الفنية، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، م٢٢، ج١-٢، وزارة الثقافة -المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ١٩٧٢، ص٨٣

[315] Colledge.M.A.R:1976,p77.

غونترام، كوخ: ١٩٨٨-١٩٨٩، ص٢٨٤.

[٣١٦] غونترام، كوخ: ١٩٨٨-١٩٨٩، ص٢٨٥ ،٢٨٧-٢٨٨ .

النحت، حيث عمدوا في الداخل إلى نحت الأعمدة وتفريغ ما حولها بحيث أصبحت تحمل سقف المدفن. أما فيما يخص التماثيل المنحوتة ضمن جدران المدفن الداخلية فنلاحظ أيضاً اعتمادهم على تفريغ الصخر ونحت التماثيل وزخرفة المدفن من الداخل ككتلة واحدة. والجدير بالذكر أن النحات أظهر جميع التماثيل بشكل مشابه سواء من حيث اللباس أو وضعية الوقوف مع وجود بعض الفوارق، كذلك الزخارف النباتية والأفاريز العلوية، وللأسف فإن جميع رؤوس التماثيل مشوهة وليست مفقودة. فعلى الرغم من العدد الكبير من الشخصيات المنحوتة لا نستطيع تمييز ملامح أي شخص منها ولا نعلم ما هي الأسباب التي أدت إلى تشويهها، ربما تمّ تشويهها أثناء العصرين البيزنطي والإسلامي لأسباب دينية، أو ربما أنها تأثرت بعوامل الحت مع مرور الزمن.

تصور منحوتات المدفن الطقوس والشعائر التي كانت تمارس للمتوفى وتقدم صورة واضحة عن معتقدات سكان المنطقة وأفكارهم المتعلقة بالموت. ولكن التساؤل المطروح هنا، من قام ببناء المدفن وما هي الغاية الأساسية من بنائه؟ فيما يخص بناء المدفن لم يتم العثور على أي نص كتابي يشير إلى باني المدفن، أو أي معلومات أخرى تتعلق بالأشخاص المدفونين في داخله، ولكن حسب المعلومات الواردة في تقرير البعثة التي نقبت المدفن، فيبدو أنه بني على شرف امرأة عمرها بين25 -35 سنة عثر على بعض الكسر العظمية العائدة لها في القبر المحفور في الجدار الغربي مقابل المدخل، دون ذكر الدلائل التي تشير إلى هذا الافتراض، وفي اعتقادنا أن الغاية من بناء المدفن في البداية كانت كمركز لممارسة شعائر وطقوس الدفن، والدليل على ذلك عدم العثور على هياكل عظمية كاملة في المدفن، وجلّ ما عثر عليه بعض الكسر العظمية لامرأة وليس هيكلاً كاملاً، إضافة إلى كسر عظمية عديدة لحيوانات متنوعة كالخراف، والجمال، والكلاب، والثعالب...الخ. أي أن المدفن خالٍ من التوضعات الجنائزية.

أما عن الطقوس والشعائر التي كانت تمارس في المدفن فيمكننا أن نستنتجها من

منحوتات المدفن، باعتبار أنه لا يوجد أية معلومات نصية تشير إلى ذلك. نبدأ من جدار المدخل حيث نجد مجموعة من الأشخاص يتجهون بنظرهم نحو مدخل المدفن ويبدو أن وظيفتهم استقبال المتوفى والاهتمام بتنظيفه وتحضيره للبدء بشعائر الدفن، ففي الصف الأول نجد تمثيلاً لأربعة أشخاص يرتدون عباءة تلتف حول الكتف الأيسر بينما بقي الكتف الأيمن عارياً، ومن ثم تلتف حول كافة الجسد حتى القدمين، وتحت العباءة يرتدون سروالاً، ويبدو أنهم لا ينتعلون أي حذاء بأرجلهم. الشخص الأول يمسك بيده اليمنى وعاء له فتحة في الجانب يتدفق منها ماء ربما يشير إلى ماء الفرات الذي يعتبر مقدساً لدى سكان المنطقة، والثاني يقوم بعمل ما أيضاً إلا أنه غير واضح، أما الشخص الثالث فيحمل بين يديه الاثنتين ما يشبه الآنية، والأول يمسك برداء فوق يده اليمنى. أما الصف الثاني فيتألف أيضاً من أربعة أشخاص، إلا أنه مخرب ومشوه بالكامل ولا يمكننا تمييز الأعمال التي يقومون بها.

في حين أننا نجد فوق الجدار الشمالي في الصف الأول مجموعة من الأشخاص لباسهم موحد باستثناء شخصين يرتدون التونيك، وهو نوع من القمصان له قبة على شكل عدد سبعة أسفل العباءة، وفي وسطهم حيوان رأسه مفقود، ربما ثور للتضحية. بينما في الصف الثاني يقف أيضاً مجموعة من الأشخاص بينهم كهنة، ووجودهم مرتبط على الأغلب بتقديم الأضحية ربما للقيام بالصلوات والأدعية للمتوفى، في حين نجد في الجدار الجنوبي المقابل مشاهد تكملة الشعائر، ففي الصف الأول نجد مجموعة من الأشخاص الذين يحملون القرابين والشراب المقدس، يرافق ذلك قرع الطبول كنوع من أنواع الموسيقى الجنائزية، حيث نجد فرقة كاملة مؤلفة من مجموعة أشخاص يقرعون الطبول ويرقصون ونجد بجانبهم ما يشبه الصندوق، ولا نعرف ما هي وظيفة هذا الصندوق، ربما كانت الغاية من الصندوق تزويد المتوفى بما يحتاجه في العالم الآخر، أما فيما يخص الموسيقى والرقص فربما تشير إلى الفرحة بانتقال المتوفى إلى العالم الآخر، وفي نهاية الصف الأول نجد شخصاً يقف بشكل منفرد بجانب الصندوق منفصل بعامود عن الأشخاص الآخرين، وربما كان

ذلك يشير إلى الشخص المتوفى وانفصاله عن أقربائه في الحياة الدنيوية، أما في الصف الثاني الذي يعتبر الأهم يمثل مجموعة من الكهنة يحملون القرابين ويتقدمون بها ربما نحو آلهة ممثلة فوق الفرقة الموسيقية، يحيط بها حيوان في كل جانب، وهو على الأغلب أسد يظهر منه القوائم الأمامية فقط. ففي دورا أوروبوس تظهر الآلهة اترغاتيس محاطة بأسد من كل جانب. أما فيما يخص الجدار الغربي الذي يقع في صدر المدفن فمنحوتاته مشوهة، ولكن يمكننا تمييز امرأة تحمل غصن نخيل إضافة إلى بعض الفاكهة والحبوب وهذا يذكرنا بفكرة الوليمة الجنائزية الشائعة في تدمر.[٣١٧]

عموماً هناك العديد من الأمور التي لم نستطع استنتاجها، وذلك بسبب حالة الحفظ السيئة للمدفن ومنحوتاته، ولهذا تبقى معلوماتنا ناقصة إلى حد ما، لاسيما في غياب الأمثلة المشابهة، حيث تعتبر منحوتات هذا المدفن فريدة في المنطقة، ولا يوجد أمثلة مشابهة يمكننا مقارنتها بها، ففي تدمر المشهورة بمنحوتاتها الجنائزية وعلى الرغم من البعد بين الموقعين نجد بعض التشابه في تفاصيل بسيطة متمثلة بالتأثيرات الإغريقية- الرومانية والبارثية الظاهرة في أفاريز وكورنيش المدفن وزخرفة البيضة والسهم، إضافة إلى نمط اللباس فربما أن شكل الثوب مشابه بطياته لما وجد في دورا، ولكن هذا الأخير وجد أيضاً في تدمر، وكان هذا النموذج من اللباس الفضفاض مفضلاً هناك في طول كامل طبيعي ممثلاً بصورة النساء في أشكال النحت النافر، وهناك شظايا لتمثالين منحوتين على حجرين كلسيين لثوب نسائي له ثنيات من دورا، تفسر هذا الاختلاف فكلاهما يعود إلى منتصف القرن الثاني الميلادي.

لكن ما تجدر الإشارة إليه وجود عنصر نباتي مشترك بين تدمر وشاش حمدان، وهو غصن النخيل الذي تمسك به المرأة الممثلة فوق الجدار الغربي، وهذا العنصر يدل في الفن الجنائزي على فكرة انتصار المتوفى على الموت، وهو شائع بكثرة في

---

[317]Clarke. G.W:1998,p145-158.

منحوتات تدمر،[٣١٨] أما في مدفن شاش حمدان، فيوجد مثال واحد فقط. كذلك الأمر بالنسبة لمنحوتات دورا أوروبوس الأقرب إلى مدفن شاش حمدان والتي تقع على الفرات، فنمط اللباس المتمثل بالقميص والعباءة الإغريقية واحد إضافة إلى زخارف المدفن، وهذا الأمر ينطبق على منحوتات الحاضر والرها والتي نجد فيها التأثيرات الغربية الإغريقية- الرومانية والشرقية البارثية.

أما الإفريز الذي يعلو المنحوتات المزخرف بزخارف البيضة، والسهم التي ترمز حسب الفلسفة اليونانية والرومانية إلى الحياة والموت، فهو شائع في العمارة بكثرة، إلى حد ما الصروح الرومانية لا تثبت أنها قريبة التشابه إلى نسب مقاييس وأبعاد الرمح، فالنموذج المشابه هو من تدمر معبد بل على الرغم من أن ساق الرمح أطول.

أما مدفن بابيلون، فإن منحوتاته المؤرخة في نهاية النصف الأول من القرن الثالث ميلادي، تمثل أعداداً هامة من الأرباب بالإضافة إلى مجموعة من المشاهد لصاحب المدفن رابسون وأولاده وأفراد أسرته أثناء تأديتهم للطقوس الدينية، والولائم الجنائزية وتقديم الأضاحي، التي تقدم التوازن بين تمثيلات الآلهة وتمثيلات البشر، حيث أن الآلهة، والأبطال الأسطوريين المتواجدين في هذا القبر وضعوا الموتى تحت حماية آلهة مختلفة تجسدت بهيليوس، سيلين، هيرميس، هرقل، بليروفون، وبالتأكيد نيكه،[٣١٩] وربما ديونيسوس، وهيدرا، والوحوش "الخيمر"، وغورغون، بالإضافة إلى الأسد والثور الذين وُضعوا في إطار معماري مثل هيرميس وهرقل، الذي يعود إلى رمزية دينية مشابهة لأتارغاتيس وحدد، الذين يمتازون بصفات محترمة.

إن وجود هيليوس وسيلين ليس استثنائية في المنطقة، لكن ليس هناك رابط في بابيلون كما هو الحال في فريكيا، حيث أن التماثيل النصفية للآلهة تشير إلى عبادة

[318] SADURSKA A, BOUNNI A;1994 ,P.22.

[٣١٩] معناها النصر هي آلهة إغريقية للنصر ترافق بعض الآلهة الآخرين مثل زيوس وأثينا حتى عدها بعضهم من ألقاب أثينا، برزت في الفن كثيراً على شكل فتاة مجنحة تلبس ثوباً فضفاضاً وتضع على رأسها تاج النصر أو ضفيرة من سعف النخيل تحمل بيدها عصا أو أناء . للاستزادة أنظر: عثمان، سهيل والأصفر، عبد الرزاق: ١٩٨٢، ص٤٢٧.

الشمس والقمر، كما أن أهمية ديانة الشمس تظهر بشكل جلي في بابيلون من خلال إعادة التفسير الشمسي لأسطورة بليروفون قاتل الخيمر، التي تشير إلى أن فوز البطل على الوحش، يعني فوز النور على الظلام، والحياة النجمية على بقاء الموتى.

كما كانت هناك آلهة أخرى تملك علاقات تقليدية مع عالم الموتى، أو الأنشطة الجنائزية، حيث يمثل هيرميس إله الأرواح بعد الممات الموجود أيضاً في فريكيا، ونايكي حافظ الخلود موجود في فريكيا والمغارة.

بالمقابل كان هرقل يشارك في الرمزية الجنائزية، الذي يعتبر الثلاثي المنتصر بين الأموات، فإن إنجازاته التي فوق طاقة البشر، ومصيره الاستثنائي جعله يحظى بالتأليه الذي يضمن الوعد بالخلود في الحياة لجميع البشر في مجلس الآلهة، وكذلك الأمر بالنسبة إلى ديونيسوس الموجود بين هذه المنحوتات، كما أن أعمال أبناء زيوس يضمن خلود رابسون، كما يؤكده التاج المُقدم من قبل نايكي. حيث تمثل تلك المشاهد ثقافة دينية وأسطورية توضح بعض جوانب الدين في القرية.

بالإضافة إلى بعض الشخصيات الأسطورية التي تشير إليها الأسماء أحياناً، فإن الكتابات تحدد أيضا هوية ستة أشخاص يأتي في مقدمتهم الكاهن رابسون المالك والشاغل الرئيسي للقبر الذي أرادوا الحفاظ على ذكراه وتأكيد خلوده الممثلة على واحدة من سرير وجبات الطعام .

كما أنه هناك ثلاثة شخصيات أنثوية تعتبر جزءاً من مشهد الوليمة ممثلة بـ أنتونيا ومارثا وهيجيا، حيث سعى النحات إلى تمثيلهم بعناية خاصة من خلال تزينهم بالمجوهرات، والعناية بتفاصيل الملابس، بالإضافة إلى الأحجام المختلفة التي ساعدت على تمييزهم عن الخدم، حيث أن الطبقية الاجتماعية كانت متوافقة بقوة مع الحجم المثير للسخرية الذي مُنح لها، كما يوضحه ساقي الخمر والخادم الصغير ذي الإبريق، أما انتونيا ومارثا وهيجيا فإنهن لسْن من خدمة الولائم، ولكنهنّ مرتبطات بإعداد وليمة الآلهة، إذاً كان الهرم الاجتماعي واضحاً، لكن هذا الأمر غامض نوعاً ما بالنسبة للآلهة .

من خلال تسميات عائلة رابسون الستة المعروفة، نلاحظ أن ثلاثة منها من أصل لاتيني "انتونيو، وانتونيا، وكلاودس"، وأثنان منهما سامية "رابسون ومارتا" وواحد يوناني الأصل " هيجيا "، فأن هذا التنوع في التسميات يعبر عن التأثيرات الثقافية.

كما أن التطابق بين اسم البنت البكر والابن البكر قد لا يكون صدفةً، و إنما تمّ الاختيار تعبيراً عن ولاء سياسي، والتفاني في سبيل الإمبراطور الحاكم من السلالة الانطونية.

وهكذا نلاحظ أن عائلة رابسون ذات مكانة عالية ومثالية، ويتضح ذلك من خلال التسميات، وموضوعات النحت التي تؤكد تأثير الثقافة الهلنستية والرومانية مع وجود للسمات الشرقية التي تشكل هوية لم يحاولوا إخفائها.

في الواقع أن صورة رابسون تعبر عن فضيلة تؤدي إلى النعيم السماوي، ولكن بالنسبة إلى انتونيو وكلاودي فإنها تعبر عن الشجاعة التي تتضمن الصيد وثقافة التفكير، هل كان هذا اختيار الأجيال؟ ربما.

كما أن مشهد القربان يدعو أيضاُ إلى عدد من الأسئلة، ففي إطار العبادة، فإن تمثيل التضحية " القربان" يبدو طبيعياً، لكن موكب القربان الذي يقوده انتونيا ومارتا وهيجيا، يجب أن يكون له نهاية أخرى خاصة، وإنها قد وجدت مفصولة عن المشهد الذي يمثل رابسون أمام المذبح حرصاً على ذكر مهامه الكهنوتية، ولكن تشوه المنحوتة على يمين هيجيا يمنع تقييم التجانس العام لهذا المشهد.

حيث يبدأ الموكب من تحت سرير وجبات الطعام الذي تموضع عليه رجلين عاريين، وهما طبعاً اللذين يترأسان التضحيات، هذه الحيوانات المكرسة للعديد من الآلهة، تبدوا إذاً كذبيحة دفْن على شرف الرجلين، وواقعية المشهد تظهر على الملابس الاحتفالية، وحُلي النساء الثلاثة التي تتناقض مع هؤلاء الرجال العراة، كما أن العري نفسه يرمز بالضبط إلى انسحابهما من عالم الأحياء.

بالنسبة للأسلوب المتبع فإننا نلاحظ أن رجحان الصورة من الأمام" المواجه" واضح، إلى حد أن الجسد يبقى مرئياً من الأمام، حتى عندما يريد النحات إظهار الوجه من الجانب "هيرميس - هرقل"، ومع ذلك فإن الوضعية الأمامية للشخصية لا تتخلص أبداً من انطباع الجمود، كما رأينا أن النحات أراد التعبير عن الحركة مثل الملابس في مهب الريح، سواء كانت ملابس بليروفون أو هيليوس على سبيل المثال، لكن الحركة تبرز أيضاً الإلوهية والسمات الرسمية لموكب الذبح، بالإضافة إلى إظهار الأشكال بشكل مواجه والاهتمام بالتفاصيل وخاصة الملابس، ومحاذاة الشخصيات حتى عندما يكون من المفترض أن تتالى كما في موكب التضحية والدور المميز الذي تلعبه انتونيا ومارتا وهيجيا، بالإضافة إلى عدم الاهتمام بالوجوه وتكرار السمات الفيزيولوجية المتطابقة الممثلة بالحواجب البارزة بوضوح، الأجفان كحبة، العيون ممدودة، الذقن جوفاء بارزة، تعبر عن نمط سوري ـ روماني بعيد كل البعد عن التقليد الروماني كما في تدمر و هيرابوليس.

أما بالنسبة إلى الفترة التي تعود إليها هذه المنحوتات فإنه يمكننا تسليط الضوء على بعض العناصر التي تساعدنا للتوصل إلى تاريخ تقريبي.

يتضح ذلك في أن تمثيل العناصر المعمارية لعزل المشاهد أو الشخصيات التي لم تُشهد في المنطقة إلا انطلاقاً من نهاية القرن الثاني، أما تسريحات الشعر التي يمكن مقارناتها مع بعض النماذج الإقليمية، وخاصة المجموعة التدمرية التي يعود الجزء الأكبر منها إلى القرن الثاني، حيث تختلف تسريحات شعر الجميلات التدمريات عن تسريحات بابيلون التي تقسم الشعر إلى قسمين متساويين، في حين أن شعرهم يبدو مجدولاً.

هذا النوع من التسريحات يذكرنا حتماً بإمبراطورات منتصف القرن الثالث على العملات المعدنية، اللواتي تقدمان تسريحة مشابهة لتسريحة الشخصيات النسائية في بابيلون، باستثناء أن العقدة تمتد إلى الجبين، والشعر ليس مجدولاً حتى علو الصدغ، ولكنه مرمي إلى خلف الآذن، وبالتالي انسدل على الأكتاف، هذا المنهج من النصف

الثاني من القرن الثالث. إذاً يبدوا أن الدلائل التاريخية كافية لنسبة منحوتات بابيلون إلى منتصف القرن الثالث، أو قبلها ببضعة سنوات. [٣٢٠]

أما من حيث الميزات الفنية التي اتسمت بها الأشكال فأنها تتمثل بالواقعية في التعبير التي تبرز من خلال قدرة الفنان على تصوير الشخصيات المجسدة في المشهد بما يتلاءم مع طبيعة الحدث من خلال أظهار الفرق في طبيعة الشخصيات المجسدة بالتمييز بين الخدم والأرباب وأصحاب المدفن، وتميزهم بنقش أسمائهم باللغة اليونانية مطلية باللون الأحمر، كما أن معظم وجوه الشخصيات كانت ذات ملامح مشحونة بطابع من الكآبة والحزن التي عبر عنها أسلوب النحت في صياغة قسماتهم كإعطاء العيون حجم كبير ونظرة ضائعة في التأمل، كما يلاحظ الابتعاد الواضح عن النسب الواقعية في تكوين الشخصية وعدم المبالاة أو الاهتمام بتقليد الواقع الطبيعي أو الشكلي، لذلك جاءت معظم الشخصيات أصغر من حجمها الطبيعي مع وجود تناسب بين الرأس مثلاً والجذع والأطراف نوعاً ما، حيث أن هذا له علاقة مباشرة مع الذهنية الفنية من جهة، وقلة وعي النحات بالنواحي الشكلية للجسم، كما تنوعت التشكيلات الزخرفية التي زينت الإطار الذي يحيط بكل لوحة. كما أن بعض المنحوتات كان افتراضاً مبالغاً، ويتضح ذلك في نحت رأس دولفين تحت أقدام انتونيا.

كما أن تمثل الكاهن ربسون في وضعية حرق البخور أمام مذبح الآلهة، وهو يضع حبات البخور في لهب المحرقة، الذي يتميز عن بقية الشخصيات بالقبعة المخروطية التي يضعها على رأسه، وبلباسه الذي على شكل ثوب محزم من الكتف الأيسر إلى أسفل اليد اليمنى، الذي يتشابه في الوضعية الممثل بها وشكل القبعة مع الكاهن كونون konon المكتشف في معبد بل في دورا أرروبوس ويعود للقرن الثاني أو

---

[320] Chehadeh .K &Griesheimer .M:1998, Les reliefs funeraires du tombeau du pretre rapsones"Babulin,Syrie du Nord", **Syrie** 75,L'Institut du francais du proche –Orient,Beyrouth, p171-192.

الثالث الميلادي، وأيضاً مع الكاهن الأعلى الكساندرAlexander المنحوت بشكل نافر على لوح من حجر البازلت مكتشف في منبج يعود للقرن الثاني ميلادي.[٣٢١]

أما بالنسبة للحيوانات الممثلة، فهي أضاحٍ، حيث كان ذبح الأضاحي من أهم الطقوس التي مورست لإرضاء الآلهة، وكان هذا الطقس يتم في الأعياد الدينية أو في الحالات الطارئة التي تستدعي أرضاء الآلهة، حيث كانت الحيوانات تقدم كنوع من الوليمة للإله.[٣٢٢]

بالنسبة للمشهد الذي يمثل بيليرفون يقتل وحش الخميرة، نلاحظ من حيث التمثيل الايقونغرافي أن بيليرفون يظهر وقد امتطى صهوة الجواد المجنح بيغاس، وحمل بيده رمحاً يطعن به الحيوان الأسطوري الخمير، ويعد هذا النوع من التمثيل الايقونغرافي من النماذج الإغريقية الموغلة في القدم، والمستمد بشكل أساسي من الأساطير الإغريقية، حيث سبق لهذا المشهد أن ظهر في فن الفسيفساء الحصوية الإغريقية كما ظهر في سورية على واحدة من لوحات الفسيفساء التي اكتشفت في تدمر من قبل البعثة البولونية خلال موسم ٢٠٠٣م تؤرخ إلى فترة منتصف القرن الثالث الميلادي، تصور مشهداً أسطورياً لبيليرفون، وهو يقضي على الخمير نفذ ضمن أرضية من المكعبات البيضاء، وفيه يظهر بيليرفون معتمراً قبعة ذات ريش وممتطياً ظهر الحصان المجنح بيغاس، ويهم بغرس رمحه في أحد رؤوس الخمير التي تنفث النار من رؤوسها الثلاثة، بعد أن أصيبت برمح سابق رماها به، فخرق فخذها الأيسر، ويرتدي بيليرفون في هذا المشهد سروالاً طويلاً، وسترة مطرزة، تعلوها عباءةً ذات أكمام طويلة ومفتوحة من الأمام، أحيط من كلا جانبيه بنسر حمل كل منهما بمنقاره أكليل نصر يتجه به نحوه.[٣٢٣] الشكل (١٠٦)

من خلال المقارنة بينهما نلاحظ تشابهاً من ناحية الموضوع، وفي شكل الحصان بيغاس، والوضعية الممثل بها، ولكن يظهر الاختلاف في الحجم، كما مثل بيليرفون

---

[321] Batcher .K:2003,p331.

[٣٢٢] بشور، وديع:المثيولوجيا السورية، دار الفكر، ط٢، بيروت، ١٩٨٩، ص١١٦.

[323]Gawlikowski.M;2004,Palmyra season2003 prwliminary report,palish archaeology in the Mediterranean xv,warsaw,p313-324.

في لوحة الفسيفساء بأسلوب المواجهة ويضع على رأسه خوذة ومرتدياً ثوباً فارسياً بينما مثل في المدفن بشكل جانبي، وملابسه تتطاير في الهواء، أما الخمير فهو متشابه من حيث وضعيته في كلا المشهدين ولكنه ممثل بشكل معاكس لتوجه الحصان وبثلاثة رؤوس في لوحة الفسيفساء. فمن حيث المعالجة الفنية للمشهد الأسطوري المتعلق ببيليرفون، نلاحظ أن الفنان لم يلتزم بالتقاليد الفنية الكلاسيكية سواء منها الهلنستية أو الرومانية، وإنما مثل المشهد بشكل يتناسب مع طبيعة الحدث .

أما رأس الغرغون الممثل إلى الأسفل من الإفريز، فإنه يشابه رأس الغرغون في مدفن الحلاق في فريكيا من ناحية الغاية، ولكنه يختلف في شكل الشعر، وملامح الوجه، فإن جرجون بابيلون شعرها متطاير وملامح الوجه ممثلة بطريقة تثير الذعر.

إن أهم مثال قريب الشبه لمدفن بابيلون كان من مقبرة القرية القديمة في المغارة العليا، حيث الجوانب الصغيرة للرواق مزينة بمشاهد بحرية وزخارف معمارية و أعمدة، وتعلوها أقواس هذا القبر ذو الكتابات المنقوشة مؤرخ في القرن الثالث ميلادي ولكنها لا ترقى إلى سوية منحوتات بابيلون .

الخاتمة والنتائج

أمدتنا المنحوتات الجنائزية بمعلومات مهمّة كانت مجهولة لحد ما، منها ما يخص المعتقدات الدينية والطقوس الجنائزية، والبعض الآخر يتعلق بالجانب الاجتماعي والاقتصادي الذي ظهر بشكل جلي في أسلوب وتقنية النحت.

كما اتسمت بخصائص محلية، امتزجت مع سمات كلاسيكية أعطت لمنحوتات هذه المنطقة طابعاً خاصّاً بها، يمكن تميزها بسهولة عن منحوتات المناطق الأخرى على الرغم من تشابههما في بعض الخصائص التي لم تصل إلى درجة التطابق الكامل.

حيث تظهر السمات المحلية في شكل الشواهد المحاطة بإطار بارز في الشواهد الثنائية، وتمثيل الأشخاص ضمن محراب في الشواهد الفردية، ولابد من الإشارة إلى أن الطابع المحلي كان يظهر دائماً على وجوه النساء، وكذلك الرجال من خلال الاهتمام الواضح بتفاصيلها، فالجباه منحنية، وتظهر عليها التجاعيد والعيون مكتملة العناصر مثل الجفون والأنف والفم أقرب للواقع والرقبة قريبة من النسب الطبيعية. على الرغم من محاولة النحات استخدام الكثير من العناصر الفنية الغربية، إن كان ذلك في الملابس أو تصفيف الشعر أو في اللغة اليونانية المدونة بها الكتابات.

كما تظهر السمات المحلية في شواهد النسور وأسلوب نحتها وتمثيلها التي تشابهت من حيث وضعيتها وانتظام ريشها مع وجود استثناءات في بعض النماذج، ولكن أغلبها جاء طرف ريشها بشكل مستدير أو مثلثي، ولكن تظهر التأثيرات الكلاسيكية في هذه الشواهد في ضفيرة أوراق النباتات التي وقف عليها النسور وأيضاً في الجبهة المثلثية التي تؤطر أحد النماذج، حيث تعبر هذه الشواهد التي كرست للأشخاص المتوفين الذين وجدنا أسمائهم في بعض الأحيان منقوشة أسفل الشواهد عن معتقدات وأفكار سكان المنطقة المرتبطة بالموت.

أما فيما يخص اللباس فإنه يلاحظ بالنسبة لتماثيل الرجال أنّ شكل اللباس فيها قد أخذ من التقاليد الرومانية، أما في تماثيل النساء نرى أن شكل اللباس ذو زي محلي، ولم يدل هذا اللباس على طبقة اجتماعية بعينها من ناحية الاهتمام بشكل الثوب أو ارتداء نوع خاص من اللباس، ولكن يستثنى من ذلك الثوب الذي ترتديه مارتانا الذي نحتت ثنياته بعناية قل نظيرها .

يلاحظ أن التماثيل أقرب إلى الحجم الطبيعي، ولكن نلاحظ الاهتمام بمقدمة التمثال على حساب الجوانب الخلفية مع مراعاة النسب الصحيحة بين الرأس مثلاً والجذع والأطراف، ومحاولة التنوع في الأنماط من خلال الاهتمام بتمثيل ملامح الوجوه بدقة وواقعية مبتعداً عن التكرار والرتابة كدليل على أنها تمثيل حقيقي للشخص المتوفى، والعناية بإظهار ثنيات الثوب ووضعية اليدين والأشياء التي يحملونها التي زودتنا بمعلومات عن المهن التي كانوا يمارسونها في حياتهم، لكن الشيء الغريب الذي يلاحظ هو غياب تمثيل الأطفال سواءً على الشواهد او في التماثيل، على العكس من تمثيلها في بقية المناطق كما في تدمر وجنوب سورية .

أما الكتابات المنقوشة التي حملتها المنحوتات، فقد دونت باللغة اليونانية وزودتنا باسم المتوفى وعبارة "الأفضل الذي لم يرتكب أخطاءً وداعاً" و تعتبر هذه العبارة من السمات المحلية التي اتسمت بها منحوتات هذه المنطقة.

كما كان لاختلاف طبيعة الحجر بين البازلت والحجر الكلسي والحجر الرملي أثر كبير في مدى التقانة، ومستوى الجودة الفنية بين المنحوتات الذي يظهر جلياً في معالجة الثنيات التي جاءت قاسية في المنحوتات البازلتية بينما نراها انسيابية في المنحوتات الكلسية والرملية، كما أن المكانة الاجتماعية التي تمتع بها الشخص في حياته كان لها دوراً واضح في شكل التمثال الذي أقيم له وذلك من خلال العناية بدقة النحت والوضعية الممثل بها وتمثيل ثنيات الثوب بواقعية يندر مثيلها، إذ يلاحظ أن الفوارق الطبقية لوحظت على مستوى الإنتاج الفني للمنحوتات. فالطبقات الشعبية

والفقيرة كانت تقتني المنحوتات ذات المستوى الفني المتدني، في حين كان الأغنياء يبحثون عن درجة عالية من الإتقان لا يملكها إلا كبار النحاتين.

كما تزينت النساء بالمجوهرات التي تمثلت بالأقراط والعقود والأساور، ولكنها قليلة مقارنة بمجوهرات النساء التدمريات ذات الأشكال المتنوعة .

أما المنحوتات النافرة في المدافن فأنها ألقت الضوء على القدرات المادية التي كانت تتمتع بها العائلات التي تفاوت بين عائلة وأخرى، فالفروق الاجتماعية كانت تنعكس بشكل واضح من خلال كثرة العناصر الزخرفية والتزيينية، أو قلتها داخل المدافن. كما تميز النحت النافر في المدافن بتنوع المواضيع المجسدة، فعلى الرغم من أنها أقيمت لعائلة معينة، فإننا لا نرى التكرار الذي شاهدناه في المدافن التدمرية التي تجسد الموضوع نفسه، كما يلاحظ وجود عناصر كلاسيكية تمت صياغتها لتنسجم مع طبيعة الحدث منتجة في النهاية فناً خاصاً يميزها عن غيرها.

كما أن النحات لم يقتصر على تمثيل أفراد الأسرة، بل سعى إلى تمثيل الإلهة التي يؤمن بها التي ميزها بما تحمله من رموز تمثلها كما في مدفن الحلاق في فريكيا ومدفن بابيلون، وكذلك تمثيل مشاهد من الأساطير التي استقيت من الأنماط الكلاسيكية كما في مدفن بابيلون .

كذلك زودتنا منحوتات المدافن بالطقوس التي كانت تقام كمشهد الوليمة الجنائزية كما في مدفن فريكيا٢، ومشهد الموسيقيين الذين يعزفون على آلات العود والدف والأورغن، ومشهد تقديم الأضاحي للآلهة كما في مدفن بابيلون وشاش حمدان.

إن المنحوتات الجنائزية لم تقتصر على تمثيل البشر، بل تم تمثيل عدد من الحيوانات كالأسماك والكلب والطيور والنسر والثور التي جسدت دلالات رمزية، تشير إلى معتقدات وطقوس سكان المنطقة في ذلك العصر.

كما تجدر الإشارة إلى أن المنحوتات النافرة في المدافن تفتقد إلى الواقعية بالنسبة للحجم في بعض الأحيان، حيث تم تميز الأشخاص والآلهة عن الخدم بالحجم حيث

تم تمثيل الخدم بحجم أصغر من الحجم الطبيعي كما في مدفن بابيلون، بالإضافة إلى تمثيل الأشخاص بأسلوب المواجهة، ويستثنى من ذلك بعض الوجوه في مدفن بابيلون التي مثلت بشكل جانبي.

كما يلاحظ أنه على الرغم من تميز المنحوتات النافرة في المدافن بسمات محلية ظهرت في ملامح الوجوه والأسلوب الذي مثلت به الشخصيات، فإن التأثيرات الكلاسيكية اليونانية والرومانية تبدو بشكل جلي في وجود الإلهة التي كانت معبودة في العصر الروماني، والرجل الذي يستلقي على غطاء التابوت، والمشهد المأدبي في مدفن فريكيا ٢، وكذلك في الأساطير المستقاة من الأساطير الكلاسيكية، وبوجود عناصر معمارية شائعة في العالم الروماني كما في شكل الأفريز في مدفن شاش حمدان، حيث يلاحظ أنّ كل هذه التأثيرات تمت صياغتها لتنسجم مع بقية العناصر المحلية منتجة بالنهاية طابعاً خاصاً يميز منحوتات هذه المنطقة.

كما توصلنا من خلال المنحوتات المنبجية أن هناك مدرسة فنية محلية في منبج تأثرت بالمدرسة الفنية التدمرية وبالتيارات الفنية الوافدة سواءً أكان ذلك عن طريق الحكم أم التجارة، كما أن هناك خصائص فنية مشتركة بين الفن السوري التدمري، والفن السوري المنبجي وهناك اختلاف خاص بفن النحت الجنائزي، ويمكن إجمال هذه الخصائص الفنية بالنقاط التالية:

١- ظهور الفن التدمري سبق ظهور الفن المنبجي.

٢- الفنان التدمري والفنان المنبجي متأثران بالفنون اليونانية والرومانية والسورية المحلية القديمة.

٣- الكتابات في اللوحات التدمرية كانت باللغة التدمرية نقشت فوق إحدى أو كلتا الكتفين أما اللغة اليونانية نادرة، أما في اللوحات المنبجية، فكانت باللغة اليونانية ونقشت إلى أسفل الشكل الممثل.

٤- يبدو من اللوحات التدمرية التي تمثل النساء بأنها أكثر ثراءً بالمجوهرات من اللوحات المنبجية، وهذا راجع إلى أن تدمر كانت تتمتع باستقلال ذاتي (سياسي وديني وتجاري)، في حين لم تكن منبج تتمتع بهذه الميزات مجتمعة.

٥- لم يعثر في منبج على أسرة جنائزية، على العكس من تدمر التي عثر فيها على الكثير منها.

٦- الحجر التدمري من الحجر الكلسي القاسي، بينما الحجر المنبجي من الحجر الكلسي الرملي غالباً، وهذا ما ساعد على وصول المنحوتات التدمرية إلينا أقل ضرراً.

وفي النهاية نأمل أن نكون قد وصلنا إلى النتائج المرجوة من هذا البحث، التي يمكن أن تستكمل المعلومات عن النحت الجنائزي في سورية، بغية تزويد المكتبة الأثرية بمرجع يساعد الباحثين في استكمال المعلومات الناقص عن تاريخ المنطقة.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع العربية والمعربة:

- سترابون: **الجغرافية**، ت: محمد المبروك الدويب، الجزء السادس عشر، منشورات جامعة قاريوس، بنغازي، ٢٠٠٦.

- إبراهيم، ميساء: **النسيج والأزياء التدمرية في العصر الروماني**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة دمشق،٢٠١٠.

- أبو عساف، علي: **الآثار في جبل حوران**، ألف باء-الأديب، ط١، دمشق، ١٩٩٧.

- أثناسيو، متري هاجي، **سورية الشمالية**، ط١، ١٩٩٧.

- بالتي، جان شارل: حلب والطرق التجارية المشرقية في العهود الهلنستية والرومانية، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، ت: غادة الحسين، م٤٣، وزارة الثقافة -المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ١٩٩٩، ص٣١٧-٣١٩.

- بالتي، جان شارل: تدمر بين الشرق والغرب " التأقلم والصمود"، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، ت: أحمد فرزات طرقجي، م٤٢، منشورات وزارة الثقافة- المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ١٩٩٦، ص٣١٩-٣٢١.

- البني، عدنان: **تدمر والتدمريون**، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨.

- البني، عدنان: **الفن التدمري**، منشورات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ط٢، السنة الدولية للكتاب، دمشق،١٩٧٢.

- البني، عدنان، الأسعد، خالد ، **تدمر أثرياً- تاريخياً- سياحياً**، دمشق، ٢٠٠٣.

- بشور، وديع:**المثيولوجيا السورية**، دار الفكر، ط٢، بيروت، ١٩٨٩.

- بهنسي، عفيف: **الآثار السورية** ، ترجمة نايف بلوز، دار فورفرتس، فيينا، ١٩٨٢.

- بهنسي، عفيف: تطور الفن السوري خلال مئة عام، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، م٢٣،ج١-٢، منشورات وزارة الثقافة -المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ١٩٧٣، ص٩-٥٤.

- تات، جورج: البعثة الأثرية الفرنسية للمعهد الفرنسي للآثار والشرق الأدنى العاملة في سورية الشمالية نتائج البحوث الجارية في الكتلة الكلسية، ت: محمود حريتاني، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، م٤٠، وزارة الثقافة- المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ١٩٩٠، ص١٨٣-١٨٩.

- تات، جورج: **بعثة شمال سورية**، المساهمة الفرنسية في دراسة الآثار السورية ١٩٦٩-١٩٨٩، ت: ج.صالح وآخرون، منشورات المعهد الفرنسي لآثار الشرق الأدنى، دمشق، ١٩٨٩.

- تات، جورج وآخرون: تقديم الأعمال المنجزة في شمال سورية في أطار البرنامج الأوروبي رقم ١٤، **وثائق الآثار السورية XI**، ت: موسى ديب الخوري، دمشق، ٢٠٠٧.

- **جغنون**، ملاتيوس جبرائيل: حول النواويس الأربعة التي اكتشفت في مدينة حمص في الفترة مابين ١٧و٢١نيسان ٢٠٠٦، **دراسات العاصي**، م٤، وزارة الثقافة- المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ٢٠٠٩، ص٨٠-٨٦.

- جونز،أ.هـ.م: **مدن بلاد الشام حين كانت ولاية رومانية**، ت: إحسان عباس، دار الشرق، عمان، د.ت.

- جيبون، إدوارد: **اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها**، ت: محمد علي ابو درة، ج١، ط١، ١٩٩٧.

- حتي، فيليب: **خمسة آلاف سنة من تاريخ الشرق الأدنى**، الدار المتحدة للنشر، م١، ط٢، بيروت، ١٩٨٢.

- حتي، فليبب: **تاريخ سوريا ولبنان وفلسطين** ، ت: جورج حداد ، عبد الكريم رافق، ج١، بيروت، ١٩٨٢.

- الحلو، عبد الله: **سوريا القديمة التاريخ العام**، ألف باء – الأديب، ط١، دمشق، ٢٠٠٤.

- حميدة، عبد الرحمن: **محافظة حلب**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٢.

- دانتزر، جان ماري، **سورية الجنوبية**، ت: أحمد عبد الكريم ،آخرون، الأهلي للطباعة والنشر،ج٢، ط١، دمشق، ١٩٨٨.

- دحدوح، عبد العزيز فاروق: **الاتجاهات الفنية في النحت السوري المعاصر**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٩٧.

- ددلى، ر.دونالد: **حضارة روما**، ت: جميل يواقيم الذهبي، فاروق فريد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د.ت.

- دانون، سهام علي: **جغرافية سورية العامة**، منشورات جامعة دمشق، ٢٠٠٧-٢٠٠٨.

- داوني، جلانفيل: **أنطاكية القديمة**، ت: ابراهيم نصحي، دار النهضة، القاهرة، ١٩٦٧.

- دياكوف.ف، كوفاليت.س: **الحضارات القديمة**، ت: نسيم واكيم اليازجي، دار علاء الدين، ج٢، ط١، دمشق ، د.ت.

- زكريا، أحمد وصفي: **جولة أثرية في بعض البلاد الشامية**، دار الفكر، ط٢، دمشق، ١٩٨٤.

- زورنهاجن، ديترش: تل جنديرس ووادي عفرين الغربي، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، ت: هالة مصطفى، م٤٣، وزارة الثقافة- المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ١٩٩٩، ص٣٠٧-٣١٠.

- زهدي، بشير: **الفن السوري في العصر الهلنستي والروماني**، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الجتماعية ، دمشق،١٩٧٢.

- زهدي، بشير: **الفن الهلنستي والروماني في سورية**، مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة الإنشاء، ٢٠٠٣.

- زهدي، بشير: أسطورة نيمسيس وآثارها المكتشفة في سورية، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، م١١-١٢، منشورات وزارة الثقافة- المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ١٩٦١-١٩٦٢، ص٧١-٨٨.

- زهدي، بشير: فيليب العربي ٢٤٤-٢٤٩ ابن مدينة شهبا في محافظة السويداء، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، م٤١، وزارة الثقافة- المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ١٩٩٧، ص١٠٥-١٢٠.

- زهدي، بشير: الآلات الموسيقية القديمة ومشاهد الموسيقين على آثارنا الفنية، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، م٢٢، ج١-٢، وزارة الثقافة -المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ١٩٧٢، ص ٨١-١٢١.

- سارتر، موريس: **سورية في العصور الكلاسيكية**، ت: محمد الدنيا، مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٠٩.

- سادورسكا، انا: الفن والمجتمع، بحوث في علم النحت الجنازي التدمري، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، ت: بشير زهدي، م٤٢، منشورات وزارة الثقافة المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ١٩٩٦، ص٢٢٩-٢٣٢.

- سعد، همام: **المدافن التدمرية**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة دمشق، ٢٠٠٧.

- السمساطي، لوقيانوس: **الإلهة السورية**، ت: موسى ديب الخوري، مطابع ألف باء الأديب، الأبجدية للنشر، ط١، دمشق، ١٩٩٢.

- سيرنج، فيليب: الرموز في الفن-الأديان-الحياة، ت: عبد الهادي عباس، دار دمشق، ط١، ١٩٩٢.

- سيريغ، هنري: تدمر والشرق، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، ت: جورج حداد، م١، ج١، منشورات وزارة الثقافة- المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ١٩٥١، ص٥٨-٧٠.

- شحادة، جودت: السويداء في ذاكرة التاريخ من خلال معروضاتها في المتحف الوطني بدمشق، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، م٤١، منشورات وزارة الثقافة - المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ١٩٩٧، ص٨٣-٩٣.

- الشاروني، صبحي: **فن النحت**، الدار المصرية اللبنانية، ط١، ١٩٩٣.

- شعث، شوقي: تمثالان مصادران من منبج محفوظان في المتحف الوطني بحلب، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، م٣٨-٣٩، منشورات وزارة الثقافة -المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق،١٩٨٨-١٩٨٩، ص٥٣-٦١.

- الشماط، علي: **تاريخ الفن**، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، ١٩٩٧.

- الشمس، ماجد: رايات الحضر العربية، **مجلة سومر**، العدد٣٦، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠، ص١٩٠-٢٣٥.

- الشمس، ماجد: **الآلة والإنسان وأسرار من جنائن بابل**، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ٢٠٠٦.

- الصالح، أبراهيم: صفحات مطوية من تاريخ دورا أوروبوس، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، م٣٤، وزارة الثقافة - المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ١٩٨٤، ص٢١٣-٢٢١.

- الطويل، فاطمة: **دورا أوروبوس(صالحية الفرات)**، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة اللبنانية، بيروت، ٢٠٠٨.

- عبد الله، صبحي: **فن النحت في تدمر خلال القرون الثلاثة الأولى بعد الميلاد**، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة اللبنانية، بيروت، ١٩٨٤.

- العابد، مفيد رائف: **سورية في عصر السلوقيين**، دار شمأل، دمشق، ١٩٩٣.

- عبد الحق، سليم عادل: **روما والشرق الروماني**، المطبعة الهاشمية، دمشق،١٩٥٩.

- عبد الحق، سليم عادل: **الفن الإغريقي وآثاره المشهورة في الشرق**، مطبعة الترقي، دمشق، ١٩٥٠.

- عبد الحق، سليم عادل: مدفن أسرة طاعي التدمرية، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، م٢، ج١-٢،منشورات وزارة الثقافة -المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ١٩٥٢، ص٧-٥٠.

- عبد الحق، سليم عادل: نظرات في الفن السوري قبل الإسلام، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، م١١-١٢، وزارة الثقافة- المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ١٩٦١-١٩٦٢، ص٣-٢٢.

- عبد السلام، عادل: الموقع الجغرافي لحلب وبيئتها الطبيعية، **الحوليات الأثرية العربية السورية**، م٤٣، وزارة الثقافة- المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق،١٩٩٩، ص٢٥-٣٩.

- عبد السلام، عادل: **الأقاليم الجغرافية السورية**، مطبعة الاتحاد، دمشق، ١٩٨٩-١٩٩٠.

- عثمان، عبد العزيز، محمد تقي عبد الرحمن: **سوريا ولبنان " دراسة شاملة للجغرافية الطبيعية والحياة البشرية"**، مكتبة ربيع، ط١، حلب، ١٩٥٤.

- عثمان، سهيل والأصفر، عبد الرزاق: **معجم الأساطير اليونانية والرومانية**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢.

- عياش، عبد القادر: **حضارة وادي الفرات**، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٩.

- عبد الكريم، مأمون: الاستيطان والهجرة في القرى الأثرية في شمال سورية خلال العصرين الروماني والبيزنطي، **مجلة الدراسات التاريخية**، العددان ١٠٥-١٠٦، منشورات جامعة دمشق، دمشق، ٢٠٠٩، ص ٣١-٥٣.

- عبد الكريم، مأمون، كالكاني، جوليانا وآخرون: **أبو لودور وعمود تراجان في دمشق**، ت: خليل - عبد الهادي، إرما بريشنايدر،٢٠٠٣.

- غاوبه، هاينتز، أويفن فيرت: **حلب**، ت: صخر علبي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٧.

- علي، أحمد علي اسماعيل، **تاريخ بلاد الشام القديم**، مركز الشام للخدمات الطباعية، م١، ط١، دمشق، ١٩٩٨.

- فرح ، أبو اليسر: **الشرق الأدنى في العصرين الهلنستي والروماني**، عين للدراسات والبحوث، ط١، القاهرة، ٢٠٠٢.

- فرح ، نعيم : **تاريخ بيزنطة السياسي**، منشورات جامعة دمشق،١٩٩١.

- فريزولس، إدمون، **البعثة الأثرية في قورس**، المساهمة الفرنسية في دراسة الآثار السورية ١٩٦٩-١٩٨٩،ت: ج.صالح وآخرون، المعهد الفرنسي لآثار الشرق الأدنى، دمشق، ١٩٨٩.

- قسام، يحيى سليمان: **الموسوعة السورية الحديثة**، م٣، دار نوبليس، بيروت، ٢٠٠٥، ص١٠-١١.

- قوصرة، فايز: **من إيبلا إلى ادلب**، دار المعلم، ط١، حلب، ٢٠٠٤.

- كرامو، نوربرت: **جنداروس في شمال غربي سورية،** ت: محمد سالم قدور، ٢٠٠٧.
- كريلنغ، كارل: الصور الفوتوغرافية الملونة للوحات الجدارية في مدفن الأخوان الثلاثة بتدمر، ت: عدنان البني، **الحوليات الأثرية العربية السورية،** م١١-١٢، وزارة الثقافة – المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ١٩٦١-١٩٦٢، ص١٣٣-١٣٤.
- كسواني، جوريا حنا: **الإدارة والتنظيمات الإدارية الرومانية في سورية(٦٤ق .م-٣٠٥م)،** رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة دمشق، ٢٠٠٤-٢٠٠٥.
- كلينكل، هورست: **آثار سورية القديمة،** ترجمة: قاسم طوير، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٥.
- كوخ،غونترام: التوابيت الرومانية في المتحف الوطني بدمشق، ت: جودة شحادة، **الحوليات الأثرية العربية السورية،** وزارة الثقافة- المديرية العامة للآثار والمتاحف، م٣٨-٣٩، ١٩٨٨-١٩٨٩، ص٢٨١-٢٩٩.
- كولج، مالكزم: التأثير الروماني في فن تدمر، ، **الحوليات الأثرية العربية السورية،** ت: محمد قدور، م٤٢، منشورات وزارة الثقافة - المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ١٩٩٦، ص٢٧٧-٢٨٣.
.- كوملان .ب.:**الأساطير الإغريقية والرومانية،** ت: أحمد رضا محمد رضا، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٢.
- كيوان، نشأت: **المنحوتات البازلتية المجسمة في جبل العرب من القرن الأول قبل الميلاد وحتى القرن الثالث الميلادي،** رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة دمشق، ٢٠٠٩.
- ليلا، عفاف: **زخرفة واجهات المباني السكنية في القرى القديمة في جبل الزاوية خلال العصر البيزنطي"المدن الميتة"،** مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق،٢٠١٠.
-الماجدي، خزعل: **المعتقدات الرومانية،** دار الشرق للنشر، ط١، عمان ،٢٠٠٦.
- المرعشلي، ميسون: **ولاية سورية منذ عهد الأسرة السيفرية حتى عهد دقلديانوس،** رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة عين شمس، مصر،٢٠٠٥.
- محفل، محمد: **دمشق الأسطورة والتاريخ،** إصدارات الأمانة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربية ٢٠٠٨، دمشق، ٢٠٠٨.
- المحمد، قاسم: الأصول المتجذرة لفن نحت التماثيل السوري من العصر الحجري الحديث وحتى العصر الروماني المتأخر، **عاديات حلب،** عدد١٢-١١، منشورات جامعة حلب، ٢٠٠٨، ص١٤١-١٦٥.

- المحمد، قاسم: **سحر اللجاة (حوران) مركز ديني هام،** أعمال البعثة الأثرية السورية – الفرنسية- الألمانية خلال المواسم ١٩٩٨-١٩٩٩-٢٠٠١، المديرية العامة للآثار والمتاحف، ٢٠٠٣.

- المحمود، أسعد: العلاقة بين تدمر ودورا أوربوس، **الحوليات الأثرية العربية السورية،** م٤٢، منشورات وزارة الثقافة -المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق،١٩٩٦، ص١٩٩-٢٠٥.

- المقدسي، مشيل: **فن عصور البرونز**، وزارة الثقافة-المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ٢٠٠٨.

- موسى، علي حسن، محمد حربة: **في ربوع سورية "جغرافياً وسياحياً"**، مطبعة الشام ، دمشق، ١٩٩٥.

- الموسى، فوزي: منبج، **الموسوعة العربية،** م١٩، ط١، دمشق،٢٠٠٧، ص٥٣٣-٥٣٤.

- الناصري، سيد أحمد علي: **تاريخ الإمبراطورية الرومانية،** دار النهضة العربية، ط ٢، القاهرة، ١٩٨٥.

- ويبر،م توماس،مايبني أمانيا: فن النحت الروماني في الجولان ، **وثائق الأثار السورية XI**، دمشق، ٢٠٠٧، ص ١٢٩-١٣٨.

- هيغل، جورج: **فن النحت،** ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط١، بيروت، ،١٩٨٠.

- يني، جرجي: **تاريخ سورية،** منشورات لحد خاطر، بيروت، ١٩٨٦.

- مجموعة مؤلفين: **المعجم الجغرافي للقطر العربي السوري،** م١، ط١، دمشق،١٩٩٠.

المصادر والمراجع الأجنبية

Ammianus Marcellinus: 1894

The Roman History,Translated by D.Yonge, B.A George Bell&sons, book XIV- ch XIII : 13 ,London.

Tacitus :1994-2000

The Annals,The histories, Tran slated by Alfred John Church and William JACKSON brodribb, The Internet Classics ARCHIVE by Daniel C, XV 44 .

Millar. F :2001

The Roman near east, Harvard University press, London-England.

Baptiste Yon. J:2003

A propos de L' Expression AΛYIIXAIPE,***Syria***, 80, l'Institut francais du proche-Orient, Beyrouth, p151-159.

Bowersock. G. W**:** 1973

Syria under Vespasian**,** ***JRS***, Vol. 63.

Butcher. K:2003

Roman Syria and the near east , the British museum press, London.

Butcher. K: 2004

Coingae in Roman Syria"Northern Syria 64B.C-253A.D",royal numismatic society, London.

Butler.H.C,1899-1900
Architecture and Other Arts, the Centuky co,New York.

BUTLER. H.C:1920
Ancient Architecture in Syria, section B Northern Syria,Princeton university.

Clarke. G.W:1998
,Shash Hamdan tomb1, ***Mediterranean Archaeology***,university of Sydney,vol.11, P83-158.

Colledge.M.A.R:1976
The Art of Palmyra,Thames and Hudson,London .

Cirlot. J.E.;1971
Adictionary of symbols,ISBN British library,London .

Chehadeh .K &Griesheimer .M:1998
Les reliefs funeraires du tombeau du pretre rapsones"Babulin,Syrie du Nord", ***Syrie*** ,75 ,l'Institut francais du proche-Orient, Beyrouth, p171-192.

Daval. J. L: 1991
The great art of antiquity from the eighth century BC to the fifth century AD, part1, ISBN Koln:Taschen.

Downey.S;1977
The stone and plaster sculpture excavation at Dura- Europos,final report III,part1,fasciclez,monumenta arctfaeoloclca,5,the institute of Archaeologe the university of California,Los angles.

Fergus. M: 2001

The Roman Near East 31B.C-337A.D,Harvard university press, London.

Gawlikowski.M:2004

Palmyra season2003 prwliminary report,palish archaeology in the Mediterranean xv,warsaw.

Gawlikowski.M:2004
Palmyra season2003 prwliminary report,palish archaeology in the Mediterranean xv,warsaw.

Griesheimer. M:1997

Cimetieres des villages de la Syrie du Nord, ***Syria*** 74, l'Institut francais du proche-Orient,Beyrouth, p165-211.

Prentice. W.K:1908

Greek and Latin Inscriptions, The Century CO, VIII, New York M CM,.

PARLSCA. K:1989

La sculpture grecque et la sculpture d'e'poquue romaine imperial en Syrei,Arch'eologie et histoire de la Syrie, Saarbrucken .

SADURSKA A, BOUNNI A:1994
Les sculptures funeraires de palmyre, Giorgio bretschneider editore, ROMA.

Sartare. M: 1998

L'Orient Romain312B.C-235A.D,editions du Seuil, Paris.

Sartare. M: 2001

D'ALexandre 'A Z'enobie, Fayard, Paris.

Sartre.A.F:2001

Tombeaux et des morts, volume I,Institut Francais D'Archeologie du proche-orient, Beyrouth .

Sartar. M:2007

the middle East under Rome,T.Catherine Porter and Elizabeth Rawlings,Harvard University press Cambridge,London.

TATE .G:1992

Les Campagnes de la Syrie du Nord,tome1,librairie Orientaliste paul geuthner,Paris.

TCHALENKO .G:1953

Les villages antiques de la Syrie du nord,vol3,Geuthner, Paris.

Teixidor.J:1977

The pagan god popular religion in the Greco roman Near east, Princeton university press.

Thoumin. R:1929

Histoire de Syrie, Desclee de Brouwer Et, Paris.

Tanabe.k:1986

Sculptures of Palmyra I,Ancient Orient Museum,Tokyo,Japan.

Yamazaki.Y:2010
An interim report on the current situation of the Shash Hamdan tomb, JICA, Senior Volunteer.

جدول إحصائي بعدد النماذج المدروسة الواردة في البحث

عدد النماذج	الفئة
٤	شواهد النساء
٥	شواهد الرجال
٤	شواهد ثنائية
٨	شواهد نسور
٣	تماثيل نساء جالسة
٣	تماثيل نساء واقفة
١	تماثيل رجال واقفة
٤	تماثيل رجال جالسة
١	نصب نحت على جانبيه رجل وامرأة
٢	النحت في قاطورة
٤ مدافن	منحوتات نافرة في المدافن

فهرس الخرائط والأشكال

الشكل (٨) شاهدة من الحجر الكلسي تمثل رجل، الرقم المتحفي ١١٦٦، المصدر متحف حلب، مكان الحفظ متحف ادلب، الارتفاع ٧٣،العرض ٤٨، السماكة ٢٥سم.

الشكل (٩) شاهدة من البازلت تمثل رجل يعلوه نسر واقف، الرقم المتحفي ٨٢١، المصدر منبج، الارتفاع ١٤٩سم، العرض ٤٦سم.

الشكل (١٠) شاهدة من الحجر الكلسي تمثل رجل وامرأة، الرقم المتحفي ١٦٣٦، المصدر منبج، مكان الحفظ متحف حلب، الارتفاع ٥٥سم، العرض ٦٥سم.

الشكل (١١) شاهدة من الحجر الرملي تمثل رجل وامرأة، الرقم المتحفي ١٦٢٢، المصدر منبج، مكان الحفظ متحف حلب، الارتفاع ٧٢سم، العرض ٥٠سم، السماكة ٢٠سم.

الشكل (١٢) شاهدة من الحجر الكلسي تمثل فتاتين، الرقم المتحفي ٧٦١، المصدر منبج، مكان الحفظ متحف حلب، الارتفاع ٥٥سم، العرض٤٨سم، السماكة ١٣سم.

الشكل (١٣) شاهدة من الحجر الكلسي تمثل رجل وابنه يعلوهما نسر، الرقم المتحفي ١١٧٢، المصدر متحف حلب، مكان الحفظ متحف ادلب، الارتفاع ٨٠سم، العرض٥٨سم، السماكة٤٥سم.

الشكل (١٤) شاهدة من الحجر الرملي تمثل نسر واقف، الرقم المتحفي٧٦٣، المصدر منبج، مكان الحفظ متحف حلب، الارتفاع ٦١سم، العرض ٣٩سم، السماكة١٢سم.

الشكل (١٥) شاهدة من الحجر الكلسي تمثل نسر واقف، الرقم المتحفي غير مسجلة، المصدر مجهول، مكان الحفظ متحف المعرة، الارتفاع ٦٤سم، العرض ٣٧سم، السماكة ١٠سم.

الشكل(١٦) شاهدة من الحجر الكلسي تمثل نسر واقف، الرقم المتحفي٩١٣، المصدر منبج، مكان الحفظ متحف طرطوس، الارتفاع ٨٢سم، العرض٤٩سم، السماكة١٢سم.

الشكل(١٧) شاهدة من الحجر الرملي تمثل نسر واقف، الرقم المتحفي ٧٦٤، المصدر منبج، مكان الحفظ متحف حلب، الارتفاع ٥٠سم، العرض٤٠، السماكة ١٠سم.

الشكل(١٨) شاهدة من الحجر الكلسي تمثل نسر واقف، الرقم المتحفي ٨٣٦، المصدر منبج، مكان الحفظ متحف حلب، الارتفاع ٧٩سم، العرض ٥٣سم، السماكة ١٨سم.

الشكل (١٩) شاهدة من الحجر البازلتي تمثل نسر واقف، الرقم المتحفي ١٢٢٣، مصدرها متحف حلب، مكان الحفظ متحف ادلب، الارتفاع ٨٣سم، العرض ٤٢سم، السماكة١٧سم.

الشكل (٢٠) شاهدة من الحجر الكلسي تمثل نسر واقف، الرقم المتحفي ٩١٢، المصدر منبج، مكان الحفظ متحف طرطوس، الارتفاع ٦٣سم، العرض ٣٠سم، السماكة ١٦سم.

الشكل (٢١) شاهدة من الحجر الكلسي تمثل نسر واقف، الرقم المتحفي ٤٨٣٠، المصدر متحف حلب، مكان الحفظ متحف ادلب، الارتفاع ٦٢سم، العرض ٤٨سم.

الشكل (٢٢) تمثال من الحجر الكلسي لامرأة جالسة على كرسي في محراب، الرقم المتحفي ٧٦٩، المصدر منبج، مكان الحفظ متحف حلب، الارتفاع ١٥٠سم، العرض٦٤سم، السماكة ٣٨سم.

الشكل(٢٣) تمثال من الحجر البازلتي لامرأة جالسة على كرسي، الرقم المتحفي١٦٨٦، المصدر منبج، مكان الحفظ متحف دمشق، الارتفاع ١٥٥سم، العرض ٥٤سم، ارتفاع القاعدة ٢٥سم.

الشكل(٢٤) تمثال من الحجر الرملي لامرأة جالسة على كرسي، الرقم المتحفي غير مسجلة، المصدر منبج، مكان الحفظ حديقة البلدية في منبج، الارتفاع١١٠سم، العرض٥٠سم.

الشكل(٢٥) تمثال من الحجر الكلسي لامرأة واقفة، الرقم المتحفي١٦٣٩، المصدر منبج، مكان الحفظ متحف حلب، الارتفاع ١٧٥سم، العرض ٥٠سم.

الشكل(٢٦) تمثال من الحجر الكلسي لامرأة واقفة، الرقم المتحفي٢٩٥٧٣، المصدر منبج، مكان الحفظ متحف دمشق، الارتفاع ١٨٠سم، العرض ٤٧سم، ارتفاع القاعدة ١٢سم.

الشكل(٢٧) تمثال من الحجر الرملي لامرأة واقفة، الرقم المتحفي غير مسجلة، المصدر منبج، مكان الحفظ حديقة البلدية في منبج، الارتفاع ١٤٠سم، العرض٦٠سم، ارتفاع القاعدة١٠سم.

الشكل(٢٨) تمثال من الحجر الكلسي لرجل واقف، الرقم المتحفي ١٦٣٠، المصدر منبج، مكان الحفظ متحف حلب، الارتفاع ١٤٢ سم، العرض ٦٠سم.

الشكل(٢٩) تمثال من الحجر المرمري لرجل جالس على كرسي، الرقم المتحفي٧٥٩، مكان الحفظ متحف حلب، الارتفاع ١٧٠سم، العرض٧٧سم، السماكة ٥٢سم.

الشكل(٣٠) تمثال من الحجر الكلسي لرجل جالس على كرسي، الرقم المتحفي٩٢١٢، المصدر رأس الحصن، مكان الحفظ متحف ادلب، الارتفاع١٢٠سم، العرض٥٩سم، السماكة ٦٥سم.

الشكل(٣١) تمثال من الحجر البازلتي لرجل جالس على كرسي، الرقم المتحفي غير مسجل، المصدر منبج، مكان الحفظ حديقة البلدية في منبج، الارتفاع١٢٠سم، العرض٥٠سم.

الشكل(٣٢) تمثال من الحجر البازلتي لرجل جالس على كرسي، الرقم المتحفي غير مسجلة، المصدر منبج، مكان الحفظ حديقة البلدية في منبج، الارتفاع١٢٠سم، العرض٥٠سم.

الشكل(٣٣-٣٤) نصب من الحجر الكلسي نحت عليها رجل واقف وامرأة جالسة، الرقم المتحفي٤٣٠٩، المصدر ادلب- الرام، مكان الحفظ متحف ادلب، الارتفاع ١٠٩سم، العرض ١٠٠x٥٢سم.

الشكل(٣٥) الجرف الصخري الذي نحت فيه كوات تتضمن تماثيل لأشخاص واقفين وجالسين، غير مسجلة، المصدر قاطورة، تصوير المهندس يوسف الظابطي .

الشكل(٣٦) كوة عميقة نحت بها رجل مستلقي يعلوه نسر فارد جناحيه وعلى جانبه شخصان جالسان، غير مسجلة، المصدر قاطورة، تصوير البروفيسورة آني سارتر.

الشكل(٣٧) كوة عميقة نحت بها رجلان جالسان تتوسطهما امرأة جالسة،غير مسجلة، المصدر قاطورة، تصوير البروفيسورة آني سارتير.

الشكل(٣٨)مشهد مؤدبي يجسد رجل مضطجع على سرير وبجانبه زوجته وأمامهم طاولة وعلى جانبيهم شاب وفتاة يمسكون الستارة،غير مسجل، المصدر مدفن فريكيا٢، الارتفاع٢٠٥سم، العرض ٣٣٠سم، تصوير الباحث.

الشكل(٣٩) الطاولة أمام السرير عليها صحن وفي منصف واجهتها طيران، المصدر مدفن فريكيا٢، تصوير الباحث.

الشكل(٤٠) طفل وطفلة واقفان بجانب بعضهم ، المصدر مدفن فريكيا٢، طول الطفل ٥٥سم، تصوير الباحث.

الشكل(٤١) شابة واقفة في نهاية السرير تمسك الستارة، المصدر مدفن فريكيا٢، تصوير الباحث.

الشكل(٤٢) شاب واقف في مقدمة السرير يمسك الطرف الآخر للستارة، المصدر مدفن فريكيا٢، طوله١٧٠سم، تصوير الباحث.

الشكل(٤٣)) إفريز فوق السرير نحت عليه عدد من الأشخاص ومذبح، المصدر مدفن فريكيا٢، الارتفاع٣٣سم، عرض ٢٠٩سم، تصوير الباحث.

الشكل(٤٤) رجل وامرأة واقفان في محراب، المصدر مدفن فريكيا٢، ارتفاع تمثال الرجل١٥٠سم، وارتفاع تمثال المرأة ١١٤٦سم، تصوير الباحث.

الشكل(٤٥) صف من عشر أشخاص يمثلون أبناء عبد ربسس وزوجاتهم، المصدر مدفن فريكيا٢، الارتفاع ١٩٠، تصوير الباحث.

الشكل(٤٦) نحت نصفي لامرأة كتب بجانبها أسمها، المصدر مدفن فريكيا٢، الارتفاع٥٣سم، العرض٥٠سم، تصوير الباحث.

الشكل (٤٧) نحت لامرأتان بشكل نصفي في ميدالية وكتب بجانبهم أسمهم، المصدر مدفن فريكيا٢، الارتفاع٦٠سم، العرض٧٢سم، تصوير الباحث.

الشكل(٤٨) تمثال نصفي يحيط به أكليل في منصف قوس واجهة المدفن، المصدر مدفن الحلاق في فريكيا، تصوير الباحث.

الشكل(٤٩) ربة النصر المجنح يمسك بكلتا يداه أكليل دائري،المصدر مدفن الحلاق في فريكيا، تصوير الباحث.

الشكل(٥٠) وجهه دائري كبير يمثل جرجون، المصدر مدفن الحلاق في فريكيا، تصوير الباحث.

الشكل(٥١) صف من التماثيل الواقفة على واجهة الضريح، المصدر مدفن الحلاق في فريكيا، تصوير الباحث.

الشكل(٥٢) رجل مستلقي على غطاء التابوت بدون رأس، المصدر مدفن الحلاق في فريكيا، تصوير الباحث.

الشكل(٥٣) تمثالان نصفيان بأعلى الضريح يمثلان اله الشمس والقمر،المصدر مدفن الحلاق في فريكيا، تصوير الباحث.

الشكل(٥٤)رجل واقف يمثل هرميس،المصدر مدفن الحلاق في فريكيا، تصوير الباحث.

الشكل(٥٥) أمرآتان واقفتان تمثلان أثينا وصديقتها، المصدر مدفن الحلاق في فريكيا، تصوير الباحث.

الشكل(٥٦)رجل واقف يمثل ديونيسوس، المصدر مدفن الحلاق في فريكيا، تصوير الباحث.

الشكل(٥٧)كاهن جالس على كرسي، المصدر مدفن الحلاق في فريكيا، تصوير الباحث.

الشكل(٥٨) رجل واقف يعزف على الأورغن، المصدر مدفن الحلاق في فريكيا، تصوير الباحث.

الشكل(٥٩) رجل واقف يعزف على المزمار، المصدر مدفن الحلاق في فريكيا، تصوير الباحث.

الشكل(٦٠) رجل واقف يدق على الطبل، المصدر مدفن الحلاق في فريكيا، تصوير الباحث.

الشكل (٦١) رسم توضيحي للجدار الشرقي ومنحوتاته، "Clarke.G.W:1998, p92."

الشكل(٦٢) المنحوتات على يمين المدخل في الجدار الشرقي، المصدر مدفن شاش حمدان، تصوير المهندس يوسف الضابطي.

الشكل(٦٣) أربعة أشخاص واقفون في الصف السفلي على يمين المدخل في الجدار الشرقي، المصدر مدفن شاش حمدان، تصوير المهندس يوسف الضابطي.

الشكل(٦٤) أربعة أشخاص واقفون في الصف العلوي علي يمين المدخل في الجدار الشرقي، المصدر مدفن شاش حمدان، تصوير المهندس يوسف الضابطي.

الشكل(٦٥) الجزء السفلي من عمود وشخص على يسار المدخل، المصدر مدفن شاش حمدان، تصوير المهندس يوسف الضابطي.

الشكل(٦٦) رسم توضيحي لمنحوتات الجدار الشمالي، "Clarke.G.W:1998,p93."

الشكل(٦٧) أشخاص واقفون في الصف السفلي من الجدار الشمالي يفصل بينهم فجوة عميقة نحت بداخلها ثور، المصدر مدفن شاش حمدان، تصوير المهندس يوسف الضابطي.

الشكل(٦٨) أشخاص واقفون بينهم شخص جالس في الصف العلوي من الجدار الشمالي، المصدر مدفن شاش حمدان، تصوير المهندس يوسف الضابطي.

الشكل(٦٩) امرأة جالسة وجانبها ولد وأمامها خادمان وخلفها امرأة، المصدر مدفن شاش حمدان، تصوير المهندس يوسف الضابطي.

الشكل(٧٠) ستة أشخاص واقفون يحملون بيدهم اليسرى أشياء مدورة، المصدر مدفن شاش حمدان، تصوير المهندس يوسف الضابطي.

الشكل(٧١) ثلاث أشخاص واقفون إلى الغرب من المرآة الجالسة ، المصدر مدفن شاش حمدان، تصوير المهندس يوسف الضابطي.

الشكل(٧٢) فجوة عميقة نحت بداخلها ثور، المصدر مدفن شاش حمدان، تصوير المهندس يوسف الضابطي.

الشكل(٧٣) رسم توضيحي لمنحوتات الجدار الجنوبي، "Clarke.G.W:1998,p95."

الشكل(٧٤) أشخاص واقفون يحملون الطبول بجانبهم شخص واقف مفصول عنهم بعمود، المصدر مدفن شاش حمدان، تصوير المهندس يوسف الضابطي.

الشكل(٧٥) حيوانين واقفين في الصف العلوي من الجدار الجنوبي، المصدر مدفن شاش حمدان، تصوير المهندس يوسف الضابطي.

الشكل(٧٦) ثمانية أشخاص واقفون في يمين الصف السفلي للجدار الجنوبي، المصدر مدفن شاش حمدان، تصوير المهندس يوسف الضابطي.

الشكل(٧٧) تمثال لشخص واقف في نهاية الصف السفلي، المصدر مدفن شاش حمدان، تصوير المهندس يوسف الضابطي.

الشكل(٧٨) تماثيل واقفة في الصف العلوي من الجدار الجنوبي، المصدر مدفن شاش حمدان، تصوير المهندس يوسف الضابطي.

الشكل(٧٩) رسم توضيحي للجدار الغربي، "Clarke.G.W:1998,p94."

الشكل(٨٠) تمثال في أعلى الكوة الشمالية للجدار الغربي، المصدر مدفن شاش حمدان، تصوير المهندس يوسف الضابطي.

الشكل(٨١) الإفريز الذي يعلو منحوتات الجدار الغربي، المصدر مدفن شاش حمدان، تصوير المهندس يوسف الضابطي .

الشكل(٨٢) بيليرفون يمتطي الحصان المجنح بيغاس، المصدر مدفن بابيلون، تصوير الباحث.

الشكل(٨٣) الآلهة سلين واقفة على عربة يجرها ثور، المصدر مدفن بابيلون، تصوير الباحث.

الشكل(٨٤) هيليوس يقف على عربة تجرها أربعة أحصنة، المصدر مدفن بابيلون، تصوير الباحث.

الشكل(٨٥) هراقليوس ورابسون بجانبهما ثعبان برأسين، المصدر مدفن بابيلون، تصوير الباحث.

الشكل(٨٦) الكاهن المضحي أمامه المذبح، المصدر مدفن بابيلون، تصوير الباحث.

الشكل(٨٧) مشهد الوليمة والسرير المضطجع عليه شخص عاري، المصدر مدفن بابيلون، تصوير الباحث.

الشكل(٨٨) ثلاثة نساء تمثل أنتونيا و مارثا وهيجيا، المصدر مدفن بابيلون، تصوير الباحث .

الشكل(٨٩) مشهد وليمة العشاء وإلى اليسار شخص واقف يتجه إلى السرير، المصدر مدفن بابيلون، تصوير الباحث.

الشكل(٩٠) شخصان واقفان يمثلان انتونيو وكلاوديس، المصدر مدفن بابيلون، تصوير الباحث.

الشكل(٩١) شخصان واقفان يمثلان الخادمان ، المصدر مدفن بابيلون، تصوير الباحث.

الشكل(٩٢) مشهد يمثل الأسد يفترس الثور، المصدر مدفن بابيلون، تصوير الباحث.

الشكل(٩٣) شخصان عاريان يمثلان هيرميس وهرقل، المصدر مدفن بابيلون، تصوير الباحث.

الشكل(٩٤) رأس جورجون أسفل إفريز في الجدار الشمالي، المصدر مدفن بابيلون، تصوير الباحث.

الشكل(٩٥) تابوت من الحجر الكلسي من أوغاريت مثل عليه طائر النسر، الرقم المتحفي:٢٩٠/ط، المصدر أوغاريت ، مكان الحفظ متحف طرطوس.

الشكل(٩٦) غطاء تابوت من الحجر الكلسي مثل على أحد أطرافه الهرمية طائر النسر، الرقم المتحفي٤٩٥٧، المصدر دمشق، مكان الحفظ متحف بدمشق.

الشكل(٩٧) تمثال أمرآة جالسة من الحجر البازلتي، الرقم المتحفي٩٥١، المصدر المنطقة الساحلية، مكان الحفظ متحف طرطوس، الأبعاد: الارتفاع١٤٢سم، العرض ٥٥سم، السماكة ٤٧سم.

الشكل(٩٨) تمثال امرأة جالسة من الحجر الرملي، الرقم المتحفي٨٩٨٣، المصدر مجهول، مكان الحفظ متحف دمشق، الارتفاع٩٠سم، العرض٣٦سم .

الشكل(٩٩) تمثال من الحجر الرملي لامرأة واقف، الرقم المتحفي ٦٣٨/ط، المصدر مجهول، مكان الحفظ متحف طرطوس، الارتفاع ٢٠٣سم، العرض٣٦سم، السماكة ٢٠.

الشكل(١٠٠) تمثال رجل واقف، الرقم المتحفي ٢٥٧/ ط، المصدر الساحل السوري، مكان الحفظ متحف طرطوس، الارتفاع ١٨١سم، العرض ٥٢سم.

الشكل(١٠١) رجل وزوجته واقفان من متحف كابيتوليني،".Duby.L.J:1991,172 "

الشكل(١٠٢) تمثال رجل جالس من الحجر البازلتي، الرقم المتحفي ٣٠٩٨، المصدر حمص، مكان الحفظ متحف دمشق، الارتفاع ١٠٩سم، العرض ٥٥سم، ارتفاع القاعدة ٧سم.

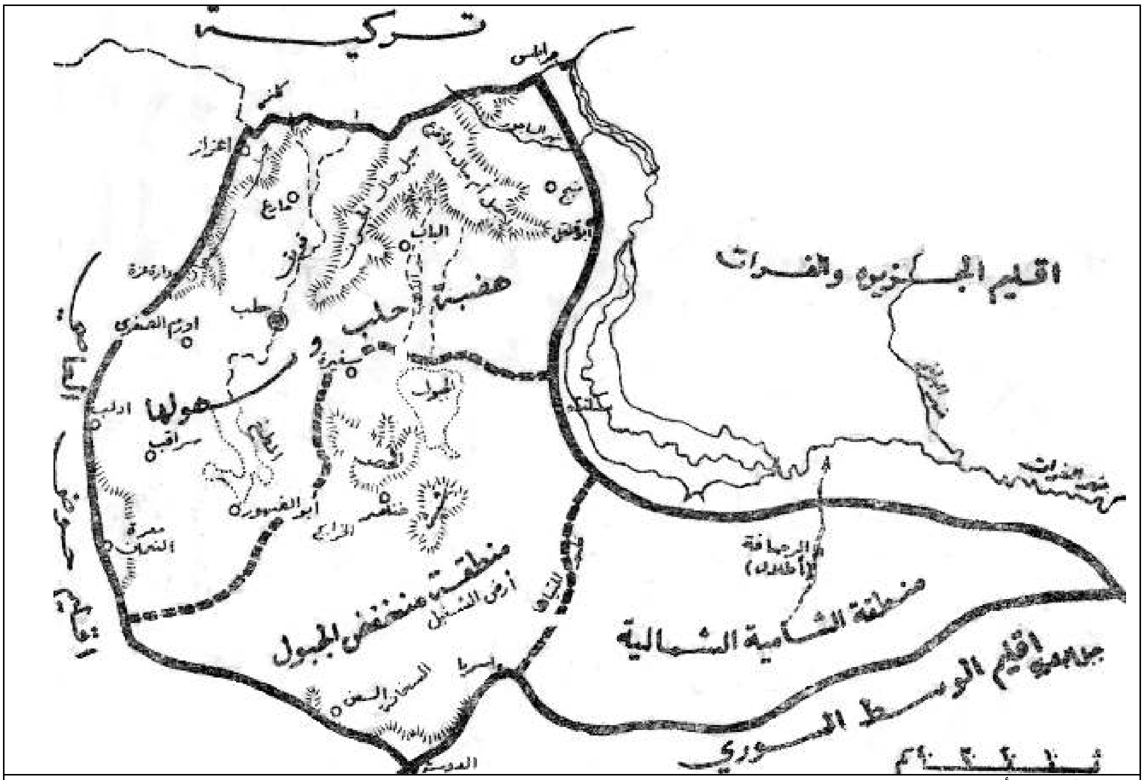
الشكل(١٠٣) لوحة تمجيد عطاية الأرض تصور طاولة أرجلها على شكل قوائم أسد، مكان الحفظ متحف السويداء.

الشكل(١٠٤) تمثال جالس من الحجر الرملي، الرقم المتحفي٨٩٨٣، المصدر مجهول، مكان الحفظ متحف دمشق، الارتفاع ١٠٧سم، العرض ٤٠سم.

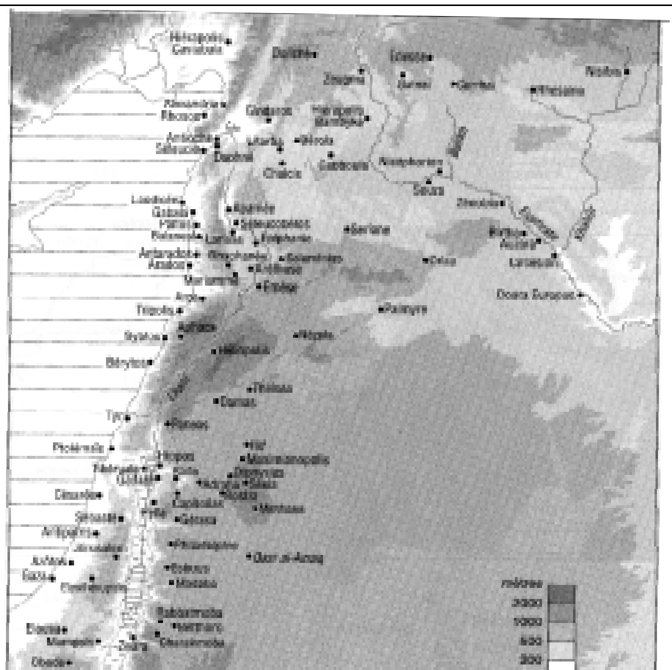
الشكل(١٠٥) كاهن جالس في مدفن المغارة، المصدر مدفن المغارة، مكان الحفظ مدفن المغارة، تصوير الباحث.

الشكل(١٠٦) لوحة فسيفساء تمثل بليرفون يقتل الخمير اكتشفت في تدمر . "Gawlikowski.M:2004 ,p319."

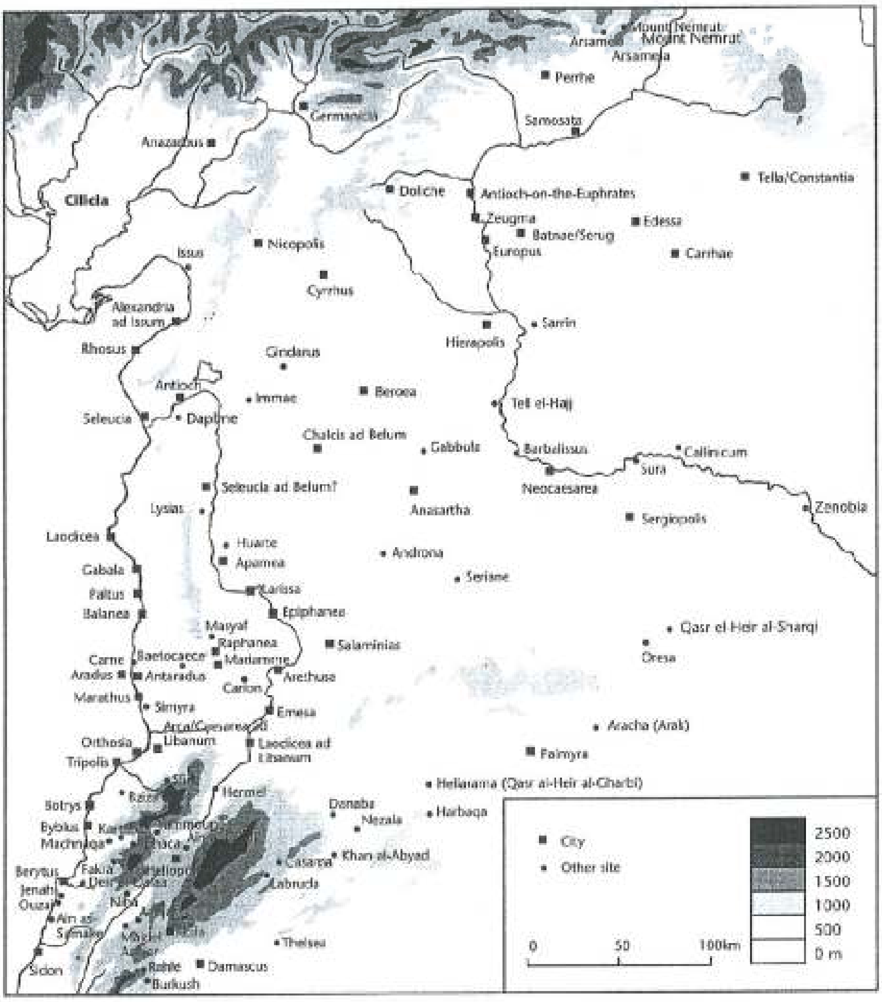
الخرائط والأشكال



خريطة (١) أقليم هضبة حلب والشامية الشمالية .



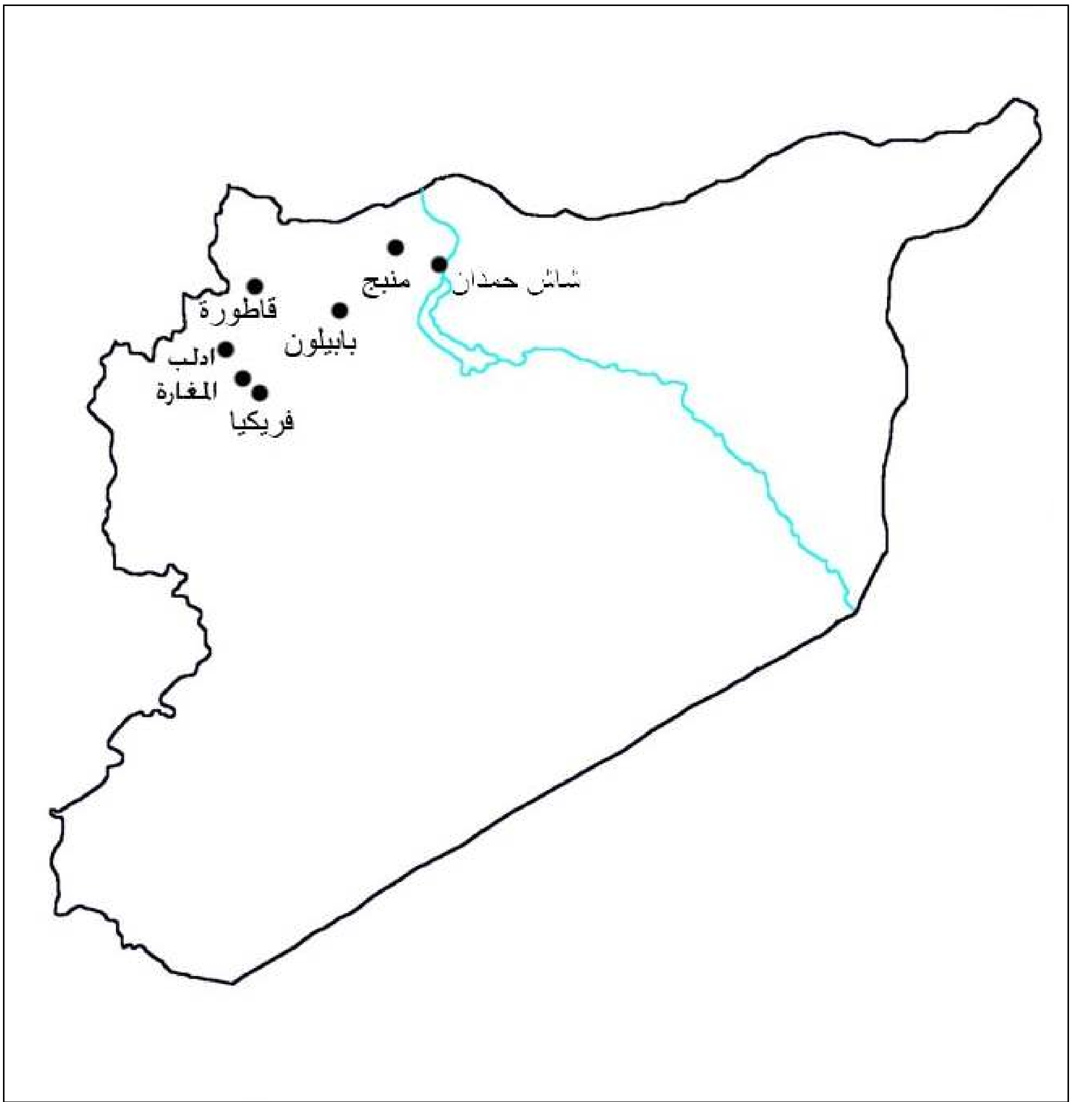
خريطة(٢) سورية خلال العصر الروماني .



خريطة (٣)المواقع الرئيسية في المنطقة الشمالية خلال العصر الروماني .



خريطة (٤) المواقع الرئيسية في الكتلة الكلسية خلال العصر الروماني .



الخريطة(٣) المواقع التي اكتشفت فيها المنحوتات الجنائزية المدروسة .



الشكل(١) شاهدة من الحجر الكلسي تمثل امرآة من منبج .



الشكل(٢) شاهدة من الحجر الكلسي تمثل امرآة من منبج .



الشكل(٣) شاهدة من الحجر الرملي تمثل امرآة من منبج .



الشكل(٤) شاهد من الحجر الكلسي تمثل امرآة من منبج .



الشكل(٥) شاهدة من الحجر الكلسي تمثل رجل من منبج .



الشكل(٦) شاهدة من الحجر الكلسي تمثل رجل محارب .



الشكل(٧) شاهدة من الحجر الكلسي تمثل رجل من منبج .



الشكل(٨) شاهدة من الحجر الكلسي تمثل رجل .



الشكل(٩) شاهدة من الحجر البازلتي تمثل شاب يعلوه نسر.



الشكل(١٠): شاهدة من الحجر الكلسي تمثل زوجين من منبج .



الشكل(١١): شاهدة من الحجر الرملي تمثل زوجين من منبج .



الشكل(١٢): شاهدة من الحجر الكلسي تمثل فتاتين أسفلهما كتابة يونانية .



الشكل (١٣): شاهدة من الحجر الكلسي تمثل رجل وأبنه يعلوهما طائر النسر .



الشكل(١٤) شاهدة تمثل واجهة معمارية في وسطها نسر .



الشكل(١٥) شاهدة تمثل نسر واقف على أكليل وفارد جناحيه .



الشكل(١٦) شاهدة تمثل نسر واقف على أكليل وفارد جناحيه .



الشكل(١٧) شاهدة تمثل نسر واقف على غصن نباتي وفارد جناحيه .



الشكل(١٨) شاهدة تمثل نسر واقف على غصن وفارد جناحيه .



الشكل(١٩) شاهدة تمثل نسر واقف على غصن وفارد جناحيه.



الشكل(٢٠) شاهدة تمثل نسر واقف على قاعدة وفارد جناحيه.



الشكل(٢١) شاهدة تمثل نسر واقف وفارد جناحيه .



الشكل(٢٢) تمثال من الحجر الكلسي لامرأة جالسة على كرسي .



الشكل(٢٣) تمثال بازلتي لامرأة جالسة على كرسي .



الشكل(٢٤) تمثال كلسي لامرأة جالسة على كرسي .



الشكل(٢٥) تمثال كلسي لامرأة واقفة .



الشكل(٢٦) تمثال كلسي لامرأة واقفة .



الشكل(٢٧) تمثال من الحجر الرملي لامرأة واقفة بدون رأس.



الشكل(٢٨) تمثال كلسي لرجل واقف .



الشكل(٢٩) تمثال لرجل جالس على كرسي .





الشكل(٣٠) تمثال كلسي لرجل جالس بدون رأس.



الشكل(٣١) تمثال بازلتي لرجل جالس بدون رأس.



الشكل(٣٢) تمثال بازلتي لرجل جالس بدون رأس.



الشكل(٣٣) نصب نحت على أحد جوانبه رجل واقف .



الشكل(٣٤) نصب نحت على جانبه الأخر امرأة جالسة.



الشكل(٣٥) الجرف الصخري الذي نحت فيه كوات تتضمن تماثيل لأشخاص واقفين وجالسين .



الشكل(٣٦) كوة عميقة نحت بها رجل مستلقي يعلوه نسر فارد جناحيه وعلى جانبه شخصان جالسان .



الشكل(٣٧) كوة عميقة نحت بها رجلان تتوسطهما امرأة .



الشكل(٣٨) رجل مضطجع على سرير وبجانبه زوجته وأمامهم طاولة وعلى جانبيهم شاب وفتاة يمسكون الستارة .



الشكل(٣٩) الطاولة أمام السرير عليها صحن وفي منصف واجهتها طيران .



الشكل(٤٠) طفل وطفلة واقفان بجانب بعضهم .

	
الشكل(٤١) شابة واقفة في نهاية السرير .	الشكل(٤٢) شاب واقف في مقدمة السرير .



الشكل(٤٣) إفريز من التماثيل أصغر من الحجم الطبيعي فوق السرير .



الشكل(٤٤) رجل وامرأة واقفان .



الشكل(٤٥) صف من عشر أشخاص يمثلون أبناء عبد ربسس وزوجاتهم .

	
الشكل(٤٦) نحت نصفي لامرأة ضمن ميدالية .	الشكل(٤٧) نحت لامرأتان بشكل نصفي ضمن ميدالية.

	
الشكل(٤٨) تمثال نصفي يحيط به أكليل في منصف قوس واجهة المدفن .	الشكل(٤٩) شكل النصر المجنح يمسك بكلتا يداه أكليل دائري.



الشكل(٥٠) وجه امرأة كبير يمثل جرجون .



الشكل(٥١) صف من التماثيل الواقفة على واجهة الضريح .



الشكل(٥٢) رجل مستلقي بدون رأس على غطاء التابوت .



الشكل(٥٣) تمثالان نصفيان بأعلى الضريح يمثلان أله الشمس وآلهة القمر.



الشكل(٥٤) رجل واقف يمثل هيرميس .



الشكل(٥٥) امرأتان واقفتان يمثلان أثينا وصديقتها.



الشكل(٥٦) رجل واقف يمثل ديونيسوس .



الشكل(٥٧) كاهن جالس على كرسي .



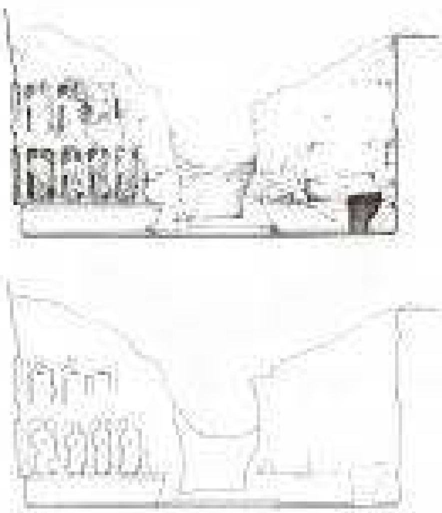
الشكل(٥٨) رجل واقف يعزف على الأورغن



الشكل(٥٩) رجل واقف يعزف على مزمار .



الشكل(٦٠) رجل واقف يدق على الطبل .



الشكل(٦١)رسم توضيحي للجدار الشرقي ومنحوتاته.



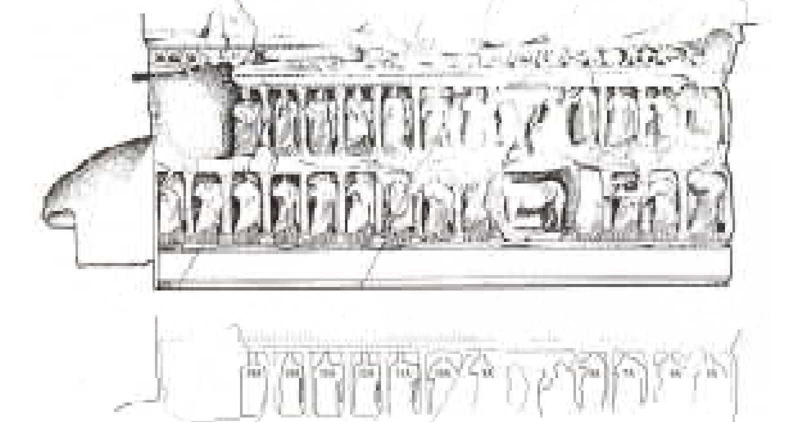
الشكل(٦٢) المنحوتات على يمين المدخل في الجدار الشرقي .


الشكل(٦٣) أربعة أشخاص واقفون في الصف السفلي على يمين المدخل في الجدار الشرقي .


الشكل(٦٤) أربعة أشخاص واقفون في الصف العلوي علي يمين المدخل في الجدار الشرقي .



الشكل(٦٥) الجزء السفلي من عمود وشخص على يسار المدخل .



الشكل(٦٦) رسم توضيحي لمنحوتات الجدار الشمالي .



الشكل(٦٧) أشخاص واقفون في الصف السفلي من الجدار الشمالي يفصل بينهم فجوة عميقة نحت بداخلها ثور .



الشكل(٦٨) أشخاص واقفون بينهم شخص جالس في الصف العلوي من الجدار الشمالي .



الشكل(٦٩) امرأة جالسة وجانبها ولد وأمامها خادمان وخلفها امرأة .



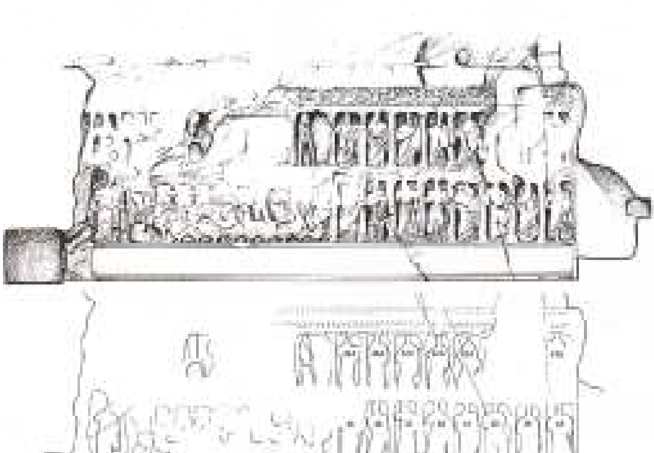
الشكل(٧٠) ستة أشخاص واقفون يحملون بيدهم اليسرى أشياء مدورة .



الشكل(٧١) ثلاث أشخاص واقفون إلى الغرب من المرأة الجالسة .



الشكل(٧٢) فجوة عميقة نحت بداخلها ثور .



الشكل(٧٣) رسم توضيحي لمنحوتات الجدار الجنوبي .



الشكل(٧٤) أشخاص واقفون يحملون الطبول بجانبهم شخص واقف مفصول عنهم بعمود .



الشكل(٧٥) حيوانين واقفون في الصف العلوي من الجدار الجنوبي.



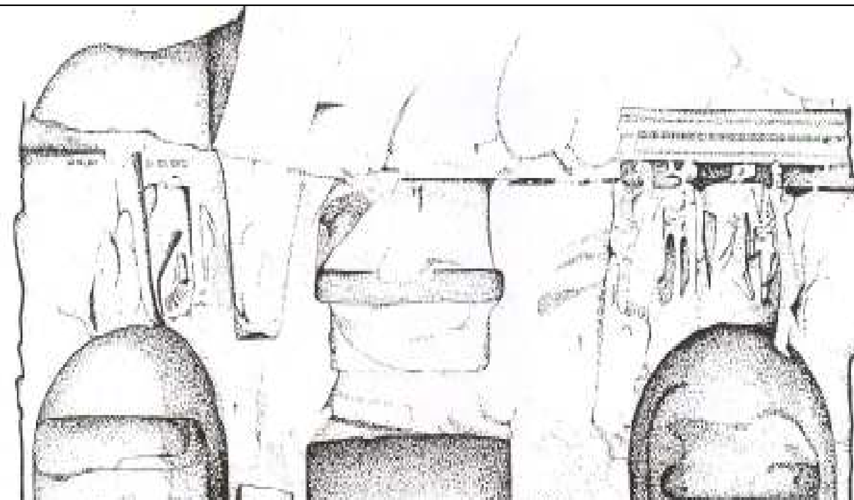
الشكل(٧٦) ثمانية أشخاص واقفون في يمين الصف السفلي للجدار الجنوبي.



الشكل(٧٧) تمثال لشخص واقف في نهاية الصف السفلي .



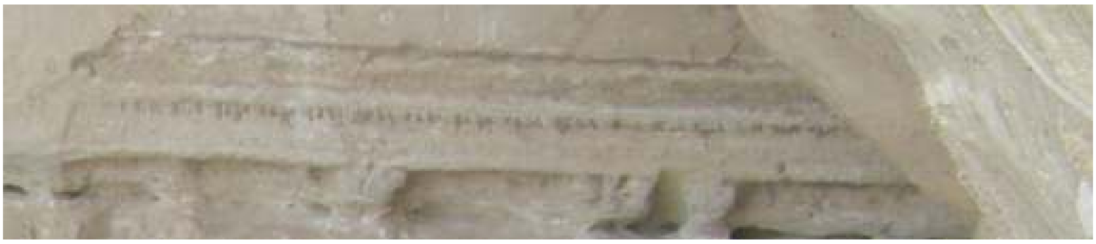
الشكل(٧٨) تماثيل واقفة في الصف العلوي من الجدار الجنوبي .



الشكل(٧٩) رسم توضيحي للجدار الغربي .



الشكل(٨٠) تمثال في أعلى الكوة الشمالية للجدار الغربي .



الشكل(٨١) الإفريز الذي يعلو منحوتات الجدار الغربي .



الشكل(٨٢) بيليرفون يمتطي الحصان المجنح بيغاس .



الشكل(٨٣) الآلهة سلين واقفة على عربة يجرها ثور.



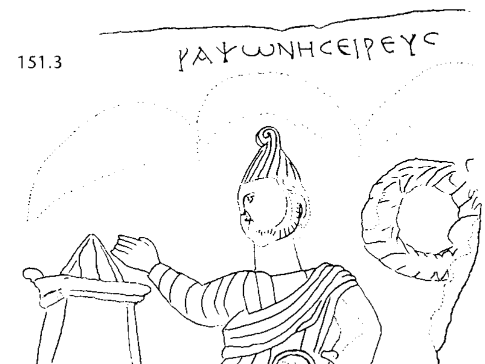
الشكل(٨٤) هيليوس يقف على عربة تجرها أربعة أحصنة .



الشكل(٨٥) هراقليوس ورابسون بجانبهما ثعبان برأسين .



الشكل(٨٦) الكاهن المضحي أمامه المذبح .



رسم توضيحي للكاهن المضحي .



الشكل(٨٧) مشهد الوليمة والسرير المضطجع عليه شخص عاري .



الشكل(٨٨) ثلاثة نساء تمثل أنتونيا و مارثا وهيجيا .



الشكل(٨٩) مشهد وليمة العشاء وإلى اليسار شخص واقف يتجه إلى السرير .



الشكل(٩٠) شخصان واقفان يمثلان انتونيو وكلاوديس .



الشكل(٩١) شخصان واقفان يمثلان الخادمان .



الشكل(٩٢) مشهد يمثل الأسد يفترس الثور .



الشكل(٩٣) شخصان عاريان يمثلان هيرميس وهرقل.



الشكل(٩٤) رأس جورجون أسفل إفريز في الجدار الشمالي .



الشكل(٩٥) تابوت من الحجر الكلسي من أوغاريت مثل عليه طائر النسر .



الشكل(٩٦) غطاء تابوت من الحجر الكلسي مثل على أحد أطرافه الهرمية طائر النسر .



الشكل(٩٧) تمثال امرآة جالسة من الحجر البازلتي .



الشكل(٩٨) تمثال امرأة جالسة من الحجر الرملي .



الشكل(٩٩) تمثال من الحجر الرملي لامرأة واقفة .



الشكل(١٠٠) تمثال رجل واقف .



الشكل(١٠١) رجل وزوجته واقفان من متحف كابيتوليني .



الشكل(١٠٢) تمثال رجل جالس من الحجر البازلتي .



الشكل(١٠٣) لوحة تمجيد عطاية الأرض تصور طاولة أرجلها على شكل قوائم أسد .



الشكل(١٠٤) تمثال جالس من الحجر الرملي .



الشكل(١٠٥) كاهن جالس في مدفن المغارة .



الشكل(١٠٦) لوحة فسيفساء تمثل بليرفون يقتل الخمير
اكتشفت في تدمر .